PROF.UNIV.DR. IULIAN BOLDEA, ESTETICĂ GENERALĂ

(COMPLETĂRI)

CATEGORIA ESTETICĂ A COMICULUI

Aparţinând formelor şi categoriilor estetice fundamentale, comicul, asemenea tragicului, are ca domenii de manifestare aria largă a fenomenelor sociale şi reflectarea lor în planul creaţiilor artistice. De altfel, comicul nu există în afara umanului. Tudor Vianu preciza că "natura nu este niciodată comică, comic este ceea ce o contrazice". Reflex al unor stări existenţiale contradictorii, atitudinea comică, însoţită de râs realizează o modalitate esenţială de angajare a omului în dinamica vieţii sociale, un tip de individualizare a conştiinţei în contextul spiritualităţii umane.

În antichitatea greacă, Aristotel lega originea comicului şi a comediei de "imitaţia unor oameni de o moralitate inferioară; în raport cu tragedia, care e "imitaţia unei acţiuni alese". Aristotel ajunge astfel la concluzia că tragedia şi comedia se disting tocmai pentru că "una năzuieşte să înfăţişeze pe oameni mai răi, cealaltă mai buni decât sunt în viaţa de toate zilele".
Pentru Lessing "comicul e produs de contrastul, nu prea violent şi nu prea tăios, dintre perfecţiune şi imperfecţiune". Pe de altă parte, Kant a fost preocupat de mecanismul interior al declanşării comicului, unde rolul fundamental îi revine "surprizei", "efectului neaşteptat", căci, arată filosoful german, "râsul e un efect izvorât din bruscă prefacere a unei aşteptări încordate în nimic". Pentru Kant, situaţia comică reprezintă o continuă pendulare între tensiune şi relaxare, între premisele grave, importante, şi finalizarea lor în efecte lipsite de adâncime şi însemnătate.
O teorie amplă asupra comicului e configurată în lucrarea Râsul a lui Bergson, care arată că "un peisaj ar putea fi frumos, graţios, sublim, insignifiant sau urât; dar el nu va fi niciodată vizibil". În viziunea lui Bergson, generează comic tot "ceea ce este rigid, dat, mecanic, în opoziţie cu ce este suplu, în continuă schimbare, viu; automatismul în contrast cu activitatea liberă, iată într-un cuvânt ceea ce râsul subliniază şi ce ar vrea să corecteze".

Comicul rezultă, aşadar din nonconcordanţa dintre aparenţă şi esenţă, conţinut şi formă, parte şi întreg, valoare şi nonvaloare.

Disimularea e principala trăsătură a comicului; Tudor Vianu apreciază că "redus la tipul său cel mai general, comicul este totodată o impostură demascată". Pe de altă parte, comicul este o calitate estetică obişnuită, proprie omului social, un raport estetic în care obiectul, voluntar sau involuntar, apare disimulat iar subiectul, sesizând neconcordanţa obiectului cu sine însuşi, îi neagă aparenţa străină prin atitudinea sa critică, de cele mai multe ori materializată prin râs.
O condiţie a efectului comic e lipsa de gravitate a contrastului, care nu trebuie să provoace nelinişte, spaimă, oroare.

În lucrarea sa Iluzia comică, Marc Chapiro sintetizează legile comicului, aşa cum decurg ele din principiile contrastivității:

1.Legea eficacității descrescânde, prin care se arată că efectul comic are o evoluție descrescândă, el se uzează rapid.

2.Legea instantaneității. Esența comicului constă şi în caracterul său contrar, concentrat, în măsura în care absurditatea mascată e admisă în spațiul realității printr-un efect de surpriză, comicul apare brusc, eludând adesea cenzura logică.

3.Legea relativității. Comicul este eminamente relativ, căci obiectul apare sau nu într-o postură comică în funcție de dispoziția receptorului şi de circumstanțele în care acesta se găseşte. Sursele relativității comice sunt: fie inteligența individuală (căci un individ receptează comicul mai bine decât altul), fie grupul social (căci se râde în mod diferit în diferitele grupuri sociale), fie în raport cu epoca (în măsura în care comicul e determinat de actualitate şi face apel la elementele efemere ale vieții psihologice).

4.Legea antinomiei proporționale. Conform acestei legi, efectul comic este proporțional cu gradul de absurditate; el va fi cu atât mai intens cu cât obiectul rizibil va fi deopotrivă mai absurd şi mai verosimil.

5.Legea augmentării sociale, care-şi dovedeşte valabilitatea datorită faptului că efectul comic e accentuat de contextul social, el are un caracter colectiv.

În funcție de specificul contrastului de viață reflectat şi de sancțiunea morală atribuită, există o mare varietate de manifestări comice. Astfel, una din întruchipările comicului e ironia, o formă a comicului exprimată printr-o figură de stil în care sensul unui mesaj este contrar înțelesului pe care îl au cuvintele întrebuințate. În cazul ironiei, disimularea, prezintă în general sub aspectul/aparența naivității, se datorează subiectului şi are un caracter conştient, deliberat.

În evoluția ironiei se pot distinge mai multe categorii: ironia socratică, prin care cineva, prefăcându-se naiv, neştiutor pune întrebări care îl obligă pe interlocutor să dea răspunsuri contradictorii, făcându-l să-şi recunoască ignoranța (maieutica, un fel de “moşire” morală şi spirituală); există apoi ironia romantică, o expresie a confruntării dintre spiritul creator lucid, bazat pe disponibilități intelectuale reale şi fantezia dezlănțuită, extinsă peste limitele firescului; în acest fel, ironia romantică (teoretizată de F. Schlegel) se opune realității imediate, distanțându-se de ea, punându-i la îndoială atât existența, cât şi valoarea.

Prin ironia romantică, eul creator îşi arogă dreptul de a se ridica deasupra lumii şi de a anihila non-eul, lumea, creația sa sau chiar pe sine, relativizându-şi propriile iluzii. În sfârşit ironia modernă asimilează şi o serie de sensuri filosofice, îndreptându-se spre demistificarea realităților contemporane.

Printre formele cele mai frecvent utilizate ale ironiei amintim: repetiția, locul comun, parodia, pastişa, autoironia. O altă modalitate a comicului e umorul, care se naşte din cunoaşterea opozițiilor, a contrastelor sociale şi individuale. Aspirând la schimbarea stărilor de fapt negative, umorul are o finalitate moralizatoare pronunțată, adoptând față de realitățile redate o atitudine de simpatie şi înțelegere. Oglindă policromă a vieții, umorul reflectă o gamă largă de tonalități

afective, concretizându-se în: calambur, umor stenic, simpatic, grotesc, sec, amar, negru, macabru.

Pe de altă parte, un loc aparte în cadrul manifestărilor comicului îl ocupă satira – modalitate vehementă de critică a moravurilor sociale, de respingere şi negare totală a fenomenelor vizate. Referindu-se la o realitate profund viciată, satira are un puternic caracter demascator, de indignare şi condamnare făţişă, de critică emoţională incisivă. Atunci când aceste aspecte de viaţă reflectate sunt extrem de nocive, satira îmbracă forme violente, distrugătoare, ajungându-se la sarcasm, care e gradul satiric absolut, de o vehemenţă maximă. Comicul se particularizează în funcţie de formele de manifestare artistică, în: comic de limbaj, de caracter, de situaţie, de nume, toate aceste tipuri de comic fiind complementare în operele literare.

Trebuie subliniat că fenomenul comic exprimă o atitudine esenţială asupra vieţii, rezultat din capacitatea intelectual-afectivă a omului de a sesiza contrastele vieţii şi de a le sancţiona prin râs. În sfera comicului, ceea ce interesează nu este, însă, râsul fiziologic, elementar, oarecum mecanic şi limitat, şi nici râsul psihologic (cu anume valenţe de spiritualitate), ci râsul social, reflexiv, superior, acela care e chemat să înnobileze fiinţa umană.

Potrivit naturii contrastelor reflectate şi a relaţiilor intime ale subiectului, se profilează o mare diversitate de forme ale râsului, la a căror cristalizare participă, pe lângă condiţiile social-istorice determinate, particularităţile naturale, regionale, ca şi diferenţele de vârstă, stare psihică şi socială, de cadru ambiental etc. Funcţia socială a comicului e foarte limpede formulată de P. Zarifopol, care arată că "râsul este un mijloc însemnat de auto apărare a organismului social, de control şi eliminare a trăirilor de ordin moral şi estetic", în timp ce Tudor Vianu observă că "emoţia comică are un caracter social, deoarece nu ne înveselim cu adevărat decât în societate".
Categorie estetică fundamentală, comicul îşi vădeşte disponibilităţile artistice mai ales în genul dramaturgiei, în comedie, specie literară care a cunoscut, de-a lungul timpului, o mare varietate de forme: comedia de caracter, de moravuri, de intrigă, tragicomedia, farsa tragică, drama comică etc.

Grotescul

Grotescul este, în accepţiunea clasică a termenului, o categorie estetică ce defineşte contrariul sublimului, caracteristică pentru imaginea înfricoşătoare, fantastică, monstruoasă a urâtului fizic şi moral. Grotescul a fost cultivat mai ales de către romantici, ca mod de reprezentare ironică şi critică a realităţii, cu mijloace deopotrivă realiste şi fantastice, contrastante, menite să pună în lumină ipostazele ei bizare, caricaturale, disproporţionate, opuse imaginii idilice, iluzorii idealizate de scriitorii clasici.

În viziunea modernă lui Jan Kott grotescul se desfăşoară într-o lume absurdă, tragică, alienată şi alienantă, în care situaţiile şi opţiunea sunt impuse de către o instanţă intoleantă şi

intolerabilă, iar înfrângerea personajului grotesc constituie o ridiculizare şi o desacralizare a Absolutului, Istoriei, Destinului.

Ridicol prin deformare fizică, grotescul a fost considerat ca unul dintre aspectele comicului; astfel, el îşi extrage substanța din contrastul dintre măreția reprezentării trăsăturilor şi comportamentului unui personaj şi spiritul satiric sau parodic în care scriitorul îl reprezintă. Există în grotesc un element tragi-comic, element care a fost valorificat mai ales de artiştii romantici, care observă caracterul antitetic al universului, conturând grotescul ca simbol al animalității ce se conservă în om şi se opune sublimului, categorie de natură divină. Împotriva clasicismului, rigid în delimitarea categoriilor estetice, romanticii susțin că operele artistice trebuie să înglobeze, într-un tot unitar, grotescul şi sublimul, aşa cum se realizează această sinteză şi în natură.

Victor Hugo, în cunoscuta prefață la drama Cromwell, justifică şi defineşte structura grotescului în următorii termeni: "În gândirea modernilor grotescul are un rol foarte mare. El există peste tot, pe de o parte, el creează sluțenia şi îngrozitorul, pe de alta comicul şi bufoneria, grotescul este, după părerea noastră, cea mai bogată sursă pe care natura poate să i-o deschidă artei. Comicul este, din punct de vedere artistic, o imitație, iar grotescul creație; râsul provocat de grotesc are în sine ceva profund, axiomatic şi primitiv, care se apropie mai mult de viața nevinovată şi de bucuria absolută decât râsul provocat de comicul de moravuri. Aş numi de aici înainte grotescul «comic absolut»".

În epoca modernă, grotescul reprezenta una dintre trăsăturile fundamentale ale teatrului contemporan, el tinzând să înlocuiască tragicul. Aşa cum remarca Jan Kott, grotescul modern înlocuieşte noțiunea de absolut cu aceea de absurd, de mecanism alienant al destinului, care scapă controlului ființei umane: "Înfrângerea eroului tragic este confirmarea şi recunoaşterea absolutului, în vreme ce înfrângerea personajului unei piese groteşti constituie o deriziune şi o desacralizare a absolutului, rezumându-se la înlocuirea absolutului cu mecanismul orb, cu un fel de automat". Dacă tragedia clasică are ca rezultat purificarea(katharsis), grotescul presupune o viziune lucidă, nu numai pesimistă, asupra condiției umane, dominată de absurd şi de determinism orb. În acest sens, omul nu mai adoptă față de soartă o atitudine de erou, ci una de bufon, pentru că, după cum afirmă Jan Kott, "tragedia este teatrul sacerdoților, iar grotescul, teatrul măscăricilor".

În teatrul modern grotescul nu se rezumă, precum în trecut, la aspectul fizic şi nu mai este un concept necesar, impus de realitate, ci devine o adevărată filosofie, care, sub semnul absurdului, îşi pune amprenta pe întreaga structură dramatică; de la viziunea asupra lumii până la eroi, situații, conflicte.

Scriitorii cei mai importnați care au ilustrat, adesea cu strălucire, categoria grotescului sunt Rabelais, Swift, Goya, Urmuz ș.a.

Grațiosul

Grațiosul exprimă acea categorie estetică ce definește momentul totalei depășiri a dificultăților de finalizare a unei acțiuni sau de modelare a unei structuri, în care scopul, tematica, finalitățile sunt estompate printr-o întârziere voită a rezolvării, printr-o mare suplețe și prelungită continuitate a traiectoriilor gestice, grafice sau metodice. Toate aceste moduri de realizare se impun prin eficiența și eleganța lor în sine.

Toate aceste moduri de realizare ale grațiosului vizează mai ales măiestria, ingeniozitatea și naturalețea execuției, aparentă sau reală. Tempoul desfășurării și al execuției e decisiv pentru determinarea diferitelor sale aspecte, căci precipitarea și abundența mijloacelor sugerează umorul exuberant, în timp ce încetinirea exagerată generează afectare și prețiozitate.

În accepțiunea lui Platon conceptul de grațios avea mai mult un conținut mitic și mistic; acest conținut va fi laicizat în secolul al XVIII-lea, fiind predominant în acele creații în care vraja și indecizia, misterul și efemerul, nuanțele sufletești greu de determinat sunt trăsături determinante. Artiștii ce reprezintă această orientare în cultura franceză sunt Fragonard, Boucher, Rameau, Lully.

În cadrul personalității umane, grațiosul are un fundament etic pozitiv și profund, el putând fi descifrat în conduita externă, gestică și vorbire. Grațiosul se naște, astfel, din jocul formelor, culorilor și sunetelor, adresându-se în primul rând afectivității și sensibilității umane.

Schiller consideră că grațiosul e acel fel de a se mișca al omului care nu manifestă eforturile penibile ale unei cerințe morale în luptă cu instinctele și înclinațiile, ci o spontaneitate ușoară și fericită, de natură să demonstreze că voința morală și înclinațiile naturii se armonizează în configurația “sufletului frumos”: “Grațiosul este documentul unui merit care n-a trebuit să fie cucerit dar pe care îl posedă sufletele atât de fericit întocmite, încât, fără nici o silință și în clar cu totul naturii toate faptele lor păstrează o întipărire de noblețe”.

De precizat că, nu de puține ori, această categorie e amenințată de exagerări, generând afectare și prețiozitate.

Pateticul

Pateticul este categoria estetică ce definește capacitatea ființei umane și a artei de a improviza, de a declanșa emoții deosebit de puternice prin sincerități tulburătoare și prin entuziasmul comic. Pateticul se adresează afectivității publicului receptor, constituind o componentă stimulatoare a expresiei artistice. Patetismul reținut și autentic constituie, pe de altă parte, o manifestare de rezistență la tentativa modernă a dezeroizării și depersonalizării artei.

Modalitățile de exprimare a pateticului corespund problematicii acute a epocii contemporane şi angajează un dialog fecund între artist şi public. Pateticul se afirmă mai ales în genul dramatic şi muzică, prin expresivitatea sa maximă, prin afectivitate şi retorism.

Agreabilul

Agreabilul este categoria estetică ce desemnează tot ceea ce are o rezonanță afectivă şi place la nivelul senzorialității. Aristotel defineşte agreabilul ca o caracteristică a frumosului, în timp ce pentru Kant agreabilul se deosebeşte de frumos prin interesul ce stă în totalitate la baza plăcerii pe care ne-o procură.

Dominată de hazard, emoția care însoțeşte trăirea agreabilului e irepetabilă, are un caracter subiectiv, spontan şi imediat. Experiența estetică realizată prin agreabil nu antrenează, însă, în profunzime zonele intelectuale ale receptării şi, în consecință nu conduce la modelarea durabilă a personalității. De altfel, pot fi resimțite ca plăcute, în funcție de valoarea lor utilă, în măsura în care satisface necesități concrete de viață, acțiuni şi obiecte din sfera artisticului; însă arta majoră, cu semnificație esențială se ridică, prin caracterul ei general uman, deasupra agreabilului, deschizând orizonturi noi ale cunoaşterii. Frumos e, după Kant, ceea ce place dincolo de orice interes şi dincolo de orice reprezentare a noastră despre obiect. Agreabilul se defineşte prin ceea ce place în general; plăcerea procurată de un obiect agreabil se prezintă ca o plăcere ce figurează la nivelul tendințelor spontane ale spiritului, fără a atrage zonele de profunzime. De aici nuanța peiorativă care a fost adesea ataşată acestui concept. Trebuie observat că există două accepțiuni ale termenului: astfel, în înțeles kantian, el poate fi definit drept ceea ce place tuturor simțurilor (culoare, sunet agreabil). Într-o altă accepțiune, agreabilul a fost înțeles şi în sens de ceea ce poate să încânte într-un fel sau altul (lectură agreabilă, muzică agreabilă etc.).

Componentă estetică a vieții, a societății, a cotidianului, agreabilul are capacitatea de a intensifica receptivitatea estetică.

ARTA – UNITATE ŞI DIVERSITATE

Creația şi receptarea artei au fost integrate în ansamblul vieții sociale, fiind determinate de viața societății, dar evoluând în strânsă relație de interdependență cu celelalte forme ale conştiinței sociale. Din această cauză, arta a avut întotdeauna o autonomie față de relațiile economice şi sociale. Herder sublinia faptul că arta "stă în firea omului. Toate dispozițiile lui pot şi trebuie să dobândească cu timpul forma desăvârşirii artistice". De altfel, se poate spune că rădăcinile artei stau tocmai în nevoia dintotdeauna a omului de a comunica, de a exprima realități şi de a se exprima pe sine. *Arta* este o formă esențială a activității umane şi a conştiinței sociale, caracterizată prin configurarea unor structuri expresive capabile să comunice o expresie umană specifică, extrasă din datele realității. Emoția artistică are un caracter complex, ea incluzând date ale senzorialității, afectivității şi inteligenței.

Vechii greci considerau arta contemporană produs al meşteşugului (tehne); în lumina acestei concepții, artistul, folosind un ansamblu de reguli şi procedee, poate realiza opere de artă, cu structurile şi finalitățile ei specifice. De-a lungul timpului, arta a fost înfățişată din două perspective. Mai întâi, ea a fost considerată *imitație* (mimesis), reprezentare veridică a realității. Pentru Platon, mimesis-ul reprezenta o imitație minoră, de gradul trei, întrucât arta este o copie a obiectelor reale, care la rândul lor nu sunt decât copii imperfecte ale ideilor imobile, ale arhetipurilor.

În viziunea lui Aristotel, imitația reprezintă o forță de cunoaştere a lumii "mai filosofică şi mai aleasă decât istoria", o oglindă naturală a aspectelor esențiale ale realității. Dezvoltat mai ales pe latura sa activă, selectivă şi transfiguratoare, termenul de *mimesis* are o mare valabilitate estetică şi astăzi. Însă, încă din antichitate, s-a putut observa că arta nu e numai imitație a lumii ci şi activitate creatoare, de plăsmuire a unor produse inexistente în realitate, a unor obiecte estetice cu finalități proprii, cu o indiscutabilă autonomie.

Astfel, dacă în apreciera artei ca *mimesis* accentele se deplasau pe ambele aspecte care urmau a fi reflectate în planul creației, pe determinațiile de ordin obişnuit, în definirea artei ca *poesis* o pondere deosebită capătă latura subiectivă, elementele care țin de structura personalității creatoare.

O altă viziune asupra artei consideră creația artistică un mijloc de purificare, de eliberare de pasiuni. Elaborată de Aristotel, această funcție kathartică a artei se corelează intim cu finalitatea morală a creației, ca o condiție a funcției sociale a acesteia.
În acest sens, Tudor Vianu aprecia că "omul care se pregăteşte pentru întâlnirile artei trebuie să opereze în sine acel *katharsis*, acea purgare a pasiunilor, care nu este numai un efect al artei, dar şi o condiție a ei". Recompus dintr-o multitudine de sensuri, conceptul de artă se prezintă ca o imagine multiformă, de conglomerat greu de definit, o imagine cu contururi fluide.

În volumul *Scrieri,* I (1972), Mihail Ralea preciza că "arta e triumful mijlocului şi neglijarea scopului. E o operație cu finalitate întoarsă, în care scopul devine mijloc. Ceea ce

interesează e realizarea: aceasta e posibilă numai când mijlocul se transformă el însuşi în scop(…). Astfel, arta salvează sentimentele naturii de repulsie în fața urâtului, transformându-le în atitudini de interes artistic. Ceea ce în cadrul naturii ne-ar produce dezgust, în construcția artistică ne atrage atenția şi ne captivează pentru felul reprezentării".

Ca activitate umană specifică şi formă esențială a conştiinței societății, arta e un fenomen de reflectare şi transfigurare a realității. Sinteză cu o configurație variată şi complexă, operele de artă se înfățişează ca o osmoză desăvârşită a unei pluralități de factori care, imprimând epocii o anume formă, o anume alcătuire, influențează în mod implicit, la nivele şi forme diverse, fizionomia de ansamblu a domeniului artistic. Spre deosebire de celelalte forme ale conştiinței secundare, în artă reflectarea are un puternic caracter creator, interpretativ şi selectiv, ea producându-se în mod mediat.

Natura creator-emoțională, viziunea totalizatoare asupra lumii, continuitatea modelelor, ca şi capacitatea de selecție şi sublimare a datelor cotidianului, asigură fenomenului artistic o anume detaşare şi autonomie, grație cărora marile valori au un rol dinamizator, anticipator, devansându-şi adesea epoca.

Există relații şi interferențe profunde între artă şi morală, între *etic* şi *estetic.* Această interferență activă, la nivel psihologic, gnoseologic şi axiologic, derivă din natura afirmativă, creatoare a omului, al cărui univers estetic se creează concomitent cu instituțiile şi valorile sale etice.

Contribuind la desăvârşirea morală a omului, arta îşi regenerează structurile şi expresia, existând o anume consubstanțialitate a *eticului* şi *esteticului*, fără ca acestea să poată fi confundate, lucru remarcat, încă în secolul al XIX-lea, de Eminescu, care nota undeva că "ideile şi legile frumosului sunt deosebite de acelea ale moralității, însă în judecata recunoscătoare sau reprobatoare a unei fapte ele pot să coincidă: sufletul frumos urmează legilor frumuseței".

Corelații multiple există şi între artă şi ştiință, ca modalitate fundamentală de apreciere a realității, acțiunea lor fiind oarecum complementară. Desigur, există şi deosebiri notabile: *cunoaşterea ştiințifică* e predominant selectivă, abstractă, obiectivă, în timp ce *cunoaşterea artistică* are un puternic caracter afectiv, discontinuu şi individual, fiind transpusă în imagini coerente, desăvârşite, de largă cuprindere. Deşi sunt diferite prin obiectul şi modalitățile reflectării, arta şi ştiința au o anume complementaritate prin efortul de descoperire a tainelor universului, de compunere a imaginii realității.

Arta şi *filosofia,* ca forme specifice de cunoaştere a realității la dimensiunile universalului, se întâlnesc în preocuparea constantă de a reflecta lumea în totalitatea laturilor şi raporturilor sale, în ansamblul determinărilor ei. Tudor Vianu aprecia, în acest sens, că: "înrudirea filosofiei cu poezia este un reflex al identităților de conținut, ci al unui elan către totalitate şi necondiționat care le străbate deopotrivă. Am putea spune că ele nu se ating prin coroanele lor din aer, ci prin rădăcinile lor din pământ".

Pornite din aceleaşi resorturi cognitive, arta şi filosofia deschid perspective diferențiate, particulare asupra existenței, influențându-se reciproc într-o raportare dinamică pe cât de complexă, pe atât de contradictorie uneori. De exemplu, marile realizări artistice au fost

influențate în mod benefic în contact cu ideația filosofică, observându-se chiar un anume sincronism între evoluția ideilor filosofice şi a celor artistice.

Funcțiile artei

Ca formă de reflectare sensibilă a lumii, cu o finalitate formativ-socială, rațională şi afectivă, arta îşi concretizează rosturile sale esențiale în funcția *estetică*, cea *social-educativă* şi cea *cognitivă.* Mijloc de explorare a universului uman, a vieții sociale sau a realității în ansamblul ei, creația artistică e, în acelaşi timp şi o modalitate de meditație asupra lumii. Prin structurile expresive ale limbajului său specific, arta reprezintă una din formele fundamentale de comunicare între oameni, de transmitere a unor mesaje, idei artistice, sentimente cu caracter modelator.

Sinteză a particularității şi generalului, circumscriere a totalității, *adevărul artistic* convinge, educă şi formează în măsura în care nu se rezumă la detalii nesemnificative, la analogii mecanice cu realitatea ori la verificări simpliste, ci în măsura în care se constituie ca adevăr al sensurilor esențiale, al motivațiilor tipice.

Înscris deopotrivă în limitele realului şi idealului, ale *veridicului* şi *verosimilului,* adevărul în artă, ca reflectare specifică a adevărului vieții constă, cum sublinia N. Hartmann în *Estetica* sa "într-o concordanță precisă cu viața reală, dar nu în detaliu şi în ce are loc o singură dată (individual), ci în principal şi esențial – omenesc".

Ceea ce defineşte arta ca modalitate autonomă de asimilare şi reflectare a realității, ireductibilă la alte forme de spiritualitate, constă în faptul că ea reprezintă o activitate umană făuritoare de valoare, ce satisface setea de frumos a omului.

Elementele eteronome ce intră în componența artei se transformă în substanță artistică activă, ele au iradiere estetică doar în măsura în care au fost încorporate şi transfigurate artistic, metamorfozându-se în autentice valori estetice. Unitatea indestructibilă a funcțiilor artei, acțiunea concomitentă şi amplificarea lor reciprocă atestă structura omogenă a operei de artă, coerența sa interioară, ordonarea diferitelor părți într-o componentă unitară. De aici rezultă organicitatea specifică a creației artistice, care, prin valoarea sa artistică intrinsecă, înnobilează şi transfigurează elementele eteronome care au stat la baza constituirii ei.

Originea şi evoluția artei

Arta s-a născut într-un proces istoric îndelungat, de desăvârşire prin muncă a virtuților creatoare care situează ființa umană deasupra condiției sale imediate, practice. Există mai multe ipoteze în privința originii artei. Astfel s-a presupus că la originea artei s-ar afla: *magia, impulsul biologic, jocul* sau *tendința de a crea forme.*

Astfel, unii cercetători (S. Reinach) susțin că apariția artei s-ar datora magiei homeopatice, conform căreia există analogii şi afinități pregnante între diferitele obiecte, ființe sau fenomene ale realității. Prin intermediul imaginilor plastice, prin invocația cântată sau prin poezie, omul primitiv nutrea credința că intră în posesia obiectului, fenomenului sau ființei denumite şi că stăpâneşte natura.

Astfel, unele reprezentări animaliere echivalau cu totemurile protectoare pentru membrii comunității, având, deopotrivă, o funcție plastică şi magică. Fiind o valoare de sinteză, asupra căreia îşi exercită influența un mare număr de factori extraestetici, arta a îmbrăcat, adesea, forme magico – religioase, mai ales în cadrul etapei ei originare, sincretice.

Darwin, iar apoi Freud consideră că, în apariția frumosului şi a artei un rol predominant îl are sentimentul iubirii. Psihanaliza va aprecia că forțele motrice ale imaginației, visului şi reveriei artistice trebuie căutate în subconştient, în dorințele neîmplinite, sublimate. Pe de altă parte, filosoful şi esteticianul francez M. J. Guyau, reprezentant al esteticii vitaliste, crede că cerințele biologice ale omului devin estetice, arta fiind, în esență, rezultatul unui exces de vitalitate.

Alți esteticieni au privit arta din perspectivă ludică. Astfel, pentru Schiller, sfera de manifestare a esteticului este "sfera jocului", sfera libertății totale şi a dezinteresului care încununează orice acțiune morală. În concepția lui Herbert Spencer, atât jocul cât şi primele manifestări artistice care imită cele mai importante acțiuni din viața omului primitiv (dansul, cântecul, plastica) îşi află originea în consumarea unui surplus de energie acumulat în organism.

Psihologul şi esteticianul german Karl Groos consideră că jocul permite manifestarea unor instincte utile şi necesare vieții şi că prefigurează o acțiune viitoare. Astfel, din modelarea prin joc a unor materiale plastice a apărut sculptura, iar din modelarea unor obiecte sonore – muzica. Cu toate asemănările (psihologice, de finalitate etc.) dintre artă şi joc, există şi deosebiri nete, căci, spre deosebire de joc, care reprezintă o practică efemeră, gratuită, arta are un caracter permanent, o evoluție şi o finalitate istorică, concret determinată.

Arta ca tendință de a crea forme

În această accepție, arta apare ca urmare a instinctului constructiv, prin intermediul căreia se opune natura. Herbert Read arată, în acest sens, că: "artistul depinde de societate – îşi ia tonul, cadența şi tăria de la societatea din care face parte. Însă caracterul individual al muncii artistului depinde şi de altele: depinde de o hotărâtă *voință de a da formă* care constituie o reflectare a personalității artistului şi nu există artă semnificativă fără această acțiune de voință creatoare".

Apariția artei, influențată de toți aceşti factori generatori, a fost condiționată şi de dezvoltarea capacității de reflectare a conştiinței umane. Ca realizare superioară a intelectului uman, arta este şi o formă de cunoaştere, în care se află condensată experiența de viață individuală şi colectivă a umanității. Cuvântul, sunetul, gestul sau semnul plastic îşi pierd identitatea inițială cu obiectul concret, se abstractizează şi se transformă în limbaj spiritual, devin *imagine* şi *semn* ale realității.

Conceptul de evoluție a artei semnifică, în general, schimbarea viziunii şi a limbajului artistic, care devin apte să exprime valorile unui nou câmp afectiv sau social, căpătând o nouă fundamentare estetică şi un nou stadiu de raportare a omului la univers.

Heinrich Wolfflin emite, în acest sens, aserțiunea conform căreia, "atunci când o artă evoluată dizolvă linia şi locul ei, introduce mase în mişcare, aceasta se întâmplă nu numai în scopul găsirii unui nou adevăr în legătură cu natura, ci şi pentru a răspunde unui sentiment nou al frumuseții".

Tradiția şi *inovația,* rămân, de altfel, termeni constanți ai progresului. Trebuie subliniat faptul că raportul dintre tradiție şi inovație are un caracter dialectic, pentru că, inovând, apelând la noutate, artistul prelucrează tradiția şi o aşează la baza unor necesități expresive. Pe de altă parte, receptarea inovației va fi optimă doar în măsura în care creația artistică sau literară cuprinde, ca o condiție a accesibilității ei, un număr suficient de elemente consacrate de patrimoniul tradițional.

În *Estetica,* Tudor Vianu precizează, pe bună dreptate, că "în timp ce partea cea mai însemnată a produselor muncii omeneşti rămân la un nivel foarte redus de perfecțiune, există o categorie anumită de opere care realizează perfecțiunea cea mai înaltă pe care omul o poate atinge. Operele de artă, considerate ca pure organizări estetice, sunt rezultatele cele mai autonome ale muncii omeneşti.

Convergența elementelor ei, unitatea, izolarea ei ideală în mijlocul realizat îi conferă o independență deopotrivă cu aceea a cosmosului în totalitatea lui. Prin aceste caractere, arta devine un ideal al tuturor activităților omeneşti. Arta este idealul întregii tehnici omeneşti, dar, în acelaşi timp, ea este produsul tehnic care a atins perfecțiunea naturii".

Este limpede, pe de altă parte, că, în cadrul operei de artă, trebuie să primeze valoarea ei estetică, alături de valențele educative şi cognitive ale ei. În legătură cu funcționalitățile şi structurile artei au fost formulate două ipoteze mai importante.

Teoria artei cu tendință, de exemplu, este o concepție care militează pentru promovarea artei ca expresie a unei atitudini sociale şi ideologice. În lumina acestei teorii, arta adevărată trebuie să aibă o tendință pozitivă, socială, să fie definită printr-un ideal social. S-a afirmat că tendința este în structura operei, ea nealterând valoarea ei estetică, spre deosebire de tezism, care, urmărind numai ideea(socială, politică) transformă, prin simplificare şi schematism, opera într-o lucrare care nu mai aparține domeniului artei.

Teoria artei pentru artă, lansată în secolul al XIX-lea, e o teorie conform căreia creația artistică autentică n-ar trebui să aibă nici o finalitate extrinsecă, ea trebuind să răspundă doar propriilor sale exigențe, cerințe şi finalități. Raportând arta numai la sine, reprezentanții acestei teorii o scoteau din universul social care o generase.

În viziunea lui Théophile Gautier, arta nu are "alt scop decât pe ea însăşi şi altă misiune de îndeplinit decât de a exercita în sufletul cititorului senzația frumuseții în sensul absolut al sensului cuvântului lui".

Teza *artei pentru artă* a apărut ca un mod de revoltă împotriva exigențelor şi opresiunilor sociale. Tot Th. Gautier declara în 1856: "Noi credem în autonomia artei; pentru noi, arta nu mai

e mijloc, ci scop; un artist care urmăreşte un alt obiectiv decât frumosul nu e artist, după opinia noastră".

Gratuitatea este cea care generează frumosul, în timp ce utilul provoacă deprecierea creațiilor artistice. Această teză a *artei pentru artă* implică un anumit dispreț față de realitate; Baudelaire afirmă, chiar, că: "ceea ce ne dezvăluie realmente arta e lipsa de intenție a naturii, imaturitățile ei ciudate, extraordinara monotonie, condiția ei absolut nedesăvârşită".

Teoria *artei pentru artă* apare, în epoca modernă, acolo unde atenția artistului şi exegeților se concentrează exclusiv asupra structurilor operei de artă, neglijându-se diacronia, istoria esteticii şi interdependența valorilor estetice. De altfel, în dependența artei față de condițiile social-istorice şi naturii concrete, dependență mediată de către celelalte forme ale conştiinței sociale care interferează arta, rezultă impuritatea artei, relativității autonomiei sale, dar şi tendenționismul său implicit. Se poate afirma că arta îşi păstrează autonomia şi specificitatea sa estetică numai ca parte integrantă a conştiinței sociale.

Opera de artă, arta în ansamblul ei nu poate ființa în pură condiție de autonomie, ea se materializează doar în funcție de exigențele publicului receptor, care validează operele de artă, dându-le girul valorii, lucru afirmat şi de Hegel, în mod foarte explicit: "Artistul aparține timpului său, trăieşte din moravurile şi obiceiurile acestui timp, îi împărtăşeşte concepțiile şi reprezentările. Trebuie spus, de altfel, că poetul creează pentru public şi în primul rând pentru poporul şi epoca sa, care au dreptul de a cere ca opera de artă să fie pe înțelesul poporului lui şi aproape de el".

În acest fel, arta se situează la întrepătrunderea dintre autonomie şi eteronomie, într-o poziție oarecum echidistantă, la jumătatea drumului dintre idealitate şi concretizare,dintre generalizare şi abstractizare.

OPERA DE ARTĂ

Conceptul de imagine artistică

Imaginea artistică e o componentă fundamentală a operei de artă, o modalitate specifică de reflectare şi expunere artistică. Arta în general se exprimă în imagini, aşa cum gândirea filosofică se exprimă prin intermediul conceptelor, sau ştiința cu ajutorul noțiunilor. Imaginea artistică reprezintă aşadar *condiția* esențială a structurării operei de artă, premisa constiutivă a oricărui tip de limbaj estetic, elementul definitoriu care poartă în sine încărcătura ideatică şi emoțională a operei şi care îi asigură viabilitatea.

În acest sens, analiza oricărei creații presupune elucidarea mecanismului delicat şi complex care se desfăşoară în intimitatea imaginilor artistice, acolo unde se desăvârşeşte transformarea concretului senzorial în elementul artistic transfigurator. Se poate aprecia chiar că în reprezentările complexe ale operelor de artă, conținutul imaginii se opune, prin extrema sa

sărăcie, bogăția senzației, care oferă observatorului o multitudine de detalii percepute în mod izolat. Apariția senzațiilor, durata şi variațiile lor de intensitate par reglate de anume legi care scapă voinței noastre, pe când apariția imaginilor artistice nu e favorizată şi tutelată de prezența vreunei legi precise.

Dacă senzațiile au, prin natura lor speculară, o anume regularitate şi obiectivitate, imaginile artistice au un caracter subiectiv foarte pronunțat. Importanța elucidării structurilor şi finalităților imaginii artistice e, astfel, covârşitoare în analiza operei de artă, lucru remarcat, între alții, şi de esteticianul francez Rene Huyghe: “Nu e posibil să descifrezi opera de artă şi conținutul uman cu care a încărcat-o artistul decât dacă se descoperă lectura complexă pe care o oferă orice imagine”.

Imaginea artistică e, aşadar, un rezultat al cunoaşterii sensibile a lumii dar, în acelaşi timp, reprezintă o individualitate originală, unitară şi coerentă, cu semnificații generale, însă materializate într-o reprezentare concret – emoțională.

Pentru Hegel imaginea “nu mai are în întregime caracterul determinat al intuiției şi e arbitrară sau fortuită, în genere izolată de locul exterior, de timpul şi de contextul în care se află”. (*Enciclopedia ştiințelor filosofice).*

În procesul constituirii imaginii artistice imaginația acționează, în viziunea lui Hegel, în trei etape: mai întâi, imaginile din amintire capătă o existență în genere, într-o a doua etapă se asociază între ele şi, în al treilea rând, pe o a treia treaptă evolutivă “inteligența îşi identifică reprezentările *universale* cu *particularul* imaginii, conferindu-le astfel existență *figurată* “.

Explicarea constituirii imaginii artistice ca formă de incidență a intuiției cu expresia e realizată de G. Lukacs, în *Estetica* sa. Lukacs afirmă că, în artă, intuițiile se materializează în limbaj, realizându-se un proces de îmbogățire reciprocă în unitatea dinamică a vieții sufleteşti, prin care “obiectivitatea obiectelor reflectate, elucidarea lor de către concept, care îşi creează în limbă o formă propice, se răsfrânge asupra reprezentării şi intuiției, conferindu-le individualitate şi spiritualitate”.

Raportul dintre *concret* şi *abstract,* care este inerent oricărei imagini artistice, se manifestă la nivelul semnului, cât şi la nivelul suportului material care îi asigură existența, acele elemente ale infrastructurii edificiului estetic.

Deşi operează cu imagini concrete, arta implică în mod necesar abstracția, generalizarea. În acelaşi timp, complexitatea imaginii artistice se reflectă şi în unitatea intelectualului, a raționalului şi emoționalului, căci opera de artă transmite o anumită cantitate de informații, de idei artistice, însoțită însă de un ansamblu de stări emoționale, afective.

Imaginea artistică se constituie aşadar ca o sinteză între sensibil, afectiv şi rațional. “Imaginea artistică, afirmă Benedetto Croce, se realizează în momentul în care sensibilul se uneşte cu inteligibilul şi reprezintă o *idee.*”

Deşi mai difuză, cu contururi labile, mai imprecisă decât ideea filosofică, imaginea artistică e mai dinamică, mai vie, mai nuanțată, îndeplinind un rol decisiv în declanşarea reacțiilor sufleteşti, în afirmarea sensibilității umane.

Imaginea artistică e, în acelaşi timp, o expresie a corelării dintre individual şi general, reprezentând o individualitate cu semnificație generalizatoare. Individualizarea semnifică

fenomenul esențial, caracteristic, tipic, astfel că, în cunoaşterea artistică generalizarea se obține în procesul tipizării prin imagine.

Tipicul însă nu se obține prin însumarea datelor nesemnificative ale realității, ci e rezultatul unei selecții conştiente, riguroase şi lucide a fenomenelor cu o mare deschidere spre generalitate, din care se pot extrage sensurile majore, esențiale, definitorii pentru colectivitatea sau pentru epoca istorică.

Capacitatea artistului de a reflecta ceea ce este caracteristic pentru o întreagă serie de fenomene se materializează prin unele procedee specifice ca:

- *exagerarea voită*, în care supradimensionările şi îngroşările scot în evidență semnificația temelor abordate.
- *hiperbola*, figură de stil care conduce, prin exagerare, la sporirea expresivității.
- *metafora*, care prin procesul substituției poate să semnifice altceva decât sensul propriu al exprimării.
- *alegoria*, prin intermediul personificării şi metaforei realizează exprimarea unor idei într-o formă camuflată.

În cadrul mijloacelor de generalizare artistică, *simbolul* joacă un rol foarte important. Simbolul întruneşte în grad maxim calitatea de a se substitui unei realități pe care o exprimă aluziv, prin analogie, remarcându-se prin puterea sa de generalizare şi expresivitate. “Scopul artei, afirmă Eugen Lovinescu, fiind de a concentra într-o singură figură elemente risipite în mai multe, adevăratele creațiuni artistice sunt fundamental simbolice”. Această idee e amplificată de filosoful şi scriitorul francez Albert Camus, care, constatând caracterul polisemic al simbolului precizează că “un simbol îl depăşeşte întotdeauna pe cel ce se foloseşte de el, făcându-l să spună în realitate mai mult decât are conştiința că exprimă”.

Simbolul artistic cunoaşte o mare diversitate de reprezentări concrete. Se pot distinge, astfel, simboluri deziderative şi expresive, continue şi discontinue, limitate şi ilimitate.
De exemplu, Mihail Ralea, în *Psihologie şi viață* (1938) distinge două tipuri de simboluri: simboluri *deziderative* (care trimit la limitele recognoscibilității plastice, la obiectele la care se referă) şi simboluri *expresive* cu o configurație abstractă, în care nu există posibilitatea de recunoaştere a obiectului la care se referă.

Charles Morris consideră că proprie simbolului, înțeles ca semn artificial, îi este capacitatea de a stimula un anume răspuns la semnalul transmis, de a predispune, într-un fel sau altul la stabilirea şi continuarea comunicării între membrii unei colectivități.

Este limpede că o trăsătură importantă a generalizării artistice e *convenționalitatea*, pentru că opera de artă e structurată pe baza unui cod ce urmează să fie descifrat de receptor, între emițător – obiectul estetic – şi publicul receptor stabilindu-se astfel o legătură de comunicare absolut necesară şi indisolubilă.

Trebuie efectuată însă o distincție netă între *convenție,* ca modalitate de existență a operei de artă şi *convenționalism,* practică artistică ce realizează o serie de formule devenite clişee, acele împrumuturi uzate, ce duc la pierderea originalității. Elementul simbolic şi cel convențional participă ca dimensiuni esențiale la constituirea *limbajului artistic,* care reprezintă modalitatea estetică specifică unei comunicări “eficiente”, unei percepții şi, în general, cunoaşterii umane.

"Limbaj înlăuntrul altui limbaj", cum îl denumeşte P. Valery, limbajul artistic se distinge prin multitudinea de sensuri, prin pluridimensionalitate, el fiind în acelaşi timp mijloc şi scop al creației", dispunând de o deosebită forță intuitivă şi capacitate asociativă. Pe de altă parte, spațiul şi timpul în care se situează *imaginea artistică* nu sunt spațiul şi timpul fizic, ci un spațiu şi un timp ideal al artei, altul decât cel studiat de ştiință.

Fantasticul artistic poate să producă, astfel, inversiuni sau dilatări temporale, deformări ale spațiului fizic în vederea structurării unei imagini artistice capabile să semnifice în mod eficient trăsăturile artistului. Prin intermediul existenței şi avatarurilor ei concret–materiale, cu caracter de unicat, se realizează reflectarea în conştiința artei a unei relații cu caracter de generalizare între om şi realitatea naturală şi socială.

Conținut şi formă în artă

Conținutul şi forma sunt două concepte corelative, care desemnează componentele ce alcătuiesc unitatea indisolubilă a operei de artă, ele fiind separabile doar în mod arbitrar sau convențional.

Tudor Vianu, în *Estetica,* arată că "realitatea vie a artei respinge însă această distincție, deoarece conținutul operei nu apare decât în unitatea ei formală, şi aceasta nu se înțelege decât folosind conținutul".

Pe de altă parte, arta reprezintă modelarea unui material, organizarea sa, produsul estetic rezultat tocmai din prelucrarea materialului, care nu este, însă, în sine, inexpresiv, lipsit de valoare. Între conținut şi formă există o relație funcțională continuă, căci aceste elemente indisolubile ale operei determină, împreună, caracterul întregului estetic, nici una neputând fi izolată în stare pură.

Conținutul a fost, uneori, identificat cu lumea reprezentată, alteori cu reprezentarea în sine, cu ideile şi sentimentele artistului, cu semnificațiile ideale ale operei, sau cu finalitățile sale estetice sau nonestetice, după cum forma, la rândul ei a fost concepută, adesea, cu simplă aparență, ca structurare, ca mod de organizare, sau *limbaj.*

În fapt, *conținutul* cuprinde totalitatea proceselor şi trăsăturilor care condiționează existența lucrurilor şi fenomenelor, în timp ce forma, determinată de conținut, dar având şi ea un rol activ asupra lui, defineşte modul de existență şi de structurare a părților conținutului.

În concluzie, *conținutul* artei, care nu derivă în mod nemijlocit şi în întregime din particularitățile obiectului desemnat, cuprinde ansamblul aspectelor obiectului şi subiectului sau ale lumii reale, filtrate şi transfigurate prin prisma personalității creatoare. Pe de altă parte, orice formă se realizează printr-un act de compoziție, printr-o modalitate stilistică de alcătuire a unui tot unitar, prin combinarea elementelor componente ale acestuia.

Subliniind importanța compoziției, esteticianul René Huyghe arată, în eseul *Puterea imaginii*, că "unul din actele esențiale ale creației artistice, acela care conferă operei existență proprie, care face din ea un organism constituit este *compoziția.*

Fie că se naşte din echilibrul liniilor, al formelor, al culorilor sau al umanității gândirii directoare, al sensibilității animatoare, compoziția ajunge în totalitate să stăpânească diversitatea

agitată, confuză, de la care pornise artistul. Oricât de tumultuoasă ar fi această diversitate, la origine, ea ajunge brusc la ordine, cea care consemnează constituirea, împlinirea operei”.

Fuziunea dintre conţinut şi configuraţie expresivă trebuie înţeleasă în mod nuanţat, pentru că nu e vorba de a pune în acord o formă cu un conţinut, ci de a da formă unui conţinut. De fapt, forma şi fondul alcătuiesc un tot indestructibil, în cadrul căruia valorile eteronome subsumate conţinutului se condensează în planul formei. Această unitate *fond – conţinut* a fost de altfel subliniată şi de Benedetto Croce în *Breviar de estetică* : “În artă, conţinutul şi forma trebuie distinse, dar nu pot fi considerate separat ca artistice, tocmai pentru că artistică e doar relaţia dintre ele, adică unitatea lor, înţeleasă nu ca o unitate abstractă şi moartă, ci ca o unitate concretă şi *vie,* care ţine de o sinteză *a priori.* Arta e o adevărată sinteză *a priori* a sentimentului şi imaginii în intuiţie, de unde se poate spune că sentimentul fără imagine e orb, iar imaginea fără conţinut e goală”.

Strâns legat de conceptul de imagine artistică, *stilul* reprezintă un element al esteticii care desemnează unitatea structurală, formală şi expresivă a obiectelor şi fenomenelor din sfera esteticului, precum şi agentul creator, reprezentat de o conştiinţă individuală, de o epocă, de o naţiune civilizată.

Tudor Vianu, în *Estetica,* defineşte stilul ca “unitatea structurată artistic într-un grup de opere raportate la agentul lor, fie acesta artistul individual, naţiunea, epoca sau cercul de cultură. Unitatea şi originalitatea sunt cele două idei mai particulare care fuzionează în conceptul stilului”.

Sintetizând elementele tradiţionale şi fiind mereu deschise către nou, configuraţiile stilistice evoluează şi în funcţie de schimbările survenite în realitatea spirituală. Estetica de tip idealist defineşte categoria de stil şi îi urmăreşte evoluţia în afara determinărilor social–istorice, raportând stilul la un “arhetip cultural” instaurat în standardele umane subconştiente, atemporale, ca permanenţă ce se află “dincolo de fluctuaţiile istoriei, dincolo de local şi particular” (H. Focillon).

Având aşadar o existenţă proprie, singulară, stilurile parcurg mai multe etape sau vârste, cum arată Focillon: “etapa experimentală, etapa clasică, etapa rafinamentului, etapa barocă”.

Referindu-se la stil, în lucrarea sa *Orizont şi stil* din *Trilogia culturii,* Lucian Blaga arată că: “stilul, atribut în care înfloreşte substanţa spirituală, e factorul imponderabil prin care se împlineşte unitatea vie într-o varietate complexă de înţelesuri şi forme. Stilul, mănunchi de stigme şi de motive, pe jumătate tăinuite, pe jumătate revelate, este coeficientul prin care un produs al spiritului uman îşi dobândeşte demnitatea supremă, la care poate aspira. Un produs al spiritului uman îşi devine sieşi îndestulător, înainte de orice, prin «stil»”.

În aceeaşi lucrare, Blaga accentuează asupra factorilor abisali, subconştienţi, atemporali, care îşi pun amprenta asupra produselor stilistice ale unei epoci: “Oricât de intenţională sub unele aspecte, opera de artă e tocmai prin această pecete stilistică, mai adâncă, a ei, un produs al unor factori în ultimă analiză *inconştienţi.* Prin latura stilistică mai profundă, opera de artă se integrează astfel într-o ordine demiurgică neintenţionată, iar nu în aceea a conştiinţei”.

Pe de altă parte, stilul artistic, modalitate particulară a comunicării estetice, poate fi descifrat în totalitatea caracteristică a elementelor concret–senzoriale care alcătuiesc opera de

artă (tehnică estetică, materialul, convenția artistică), în unitatea formei artistice a conținutului. Aportul unificator al stilului este individualizarea creatoare.

Manifestându-se astfel ca o capacitate specifică de creație, stilul individual e reprezentativ pentru artist ca ființă socială, care își impune, într-un spațiu și timp determinat, existența sa unică, originală, ireductibilă, pentru că "stilul, după cum scrie Tudor Vianu, e expresia unei individualități". În afara determinărilor în care se însumează aspectele psihoafective ale creatorului și exigențele fuziunii dintre formă și fond, asupra stilului individual al unui artist acționează particularitățile concret – istorice, ideal al epocii în care acesta trăiește.

În acest fel, stilul capătă o serie de însușiri care depășesc individualitatea și sintetizează sugestiv valori reprezentative pentru întreaga sferă a culturii. Pe de altă parte, în unitatea originală a operei sale, creatorul înscrie totodată, mai mult sau mai puțin apăsat, și o serie de particularități naționale, integrând în structurile operei și *forma mentis* a națiunii din care face parte.

În istoria culturii umane, au apărut, de asemenea, unități stilistice mai mari, cu surse social–istorice asemănătoare și cu un ideal estetic comun, care au un caracter de universalitate ce asimilează, în mod convergent și sintetic stilurile naționale.

Stilul unei epoci racordează în timp destinul artistic al diferitelor popoare, sintetizând principalele domenii ale esteticului. Pentru N. Hartmann, stilul epocii este un model formal plăsmuit de către un sistem cultural, cu o evoluție asemănătoare organismelor vii.

Trebuie precizat, însă, că, între *stilul individual, stilul național* și *stilul unei epoci* se stabilesc relații de interdependență. Astfel, în unitatea organică a operei de artă, geniul individual, creator de stil, se manifestă în acord cu orizontul și originalitatea stilistică a epocii și națiunii căreia artistului îi aparține.

Stilul individual se încadrează consubstanțial în ansamblul unei culturi, însă creația individuală are, la rândul ei, un rol activ, îmbogățind cadrul stilistic în care apare cu o nouă experiență, cu o nouă expresie formală și un nou conținut. Spre deosebire de *stil* (în structura căruia e încifrat chiar mesajul operei), *maniera* se referă la ansamblul mijloacelor de expresie și procedeelor folosite de un artist. În sens negativ, maniera sugerează reluarea permanentă a unor scheme formale datorate unor școli consacrate, precum și lipsa de originalitate.

Clasificări ale artelor

Clasificările artelor reprezintă o chestiune prealabilă pentru discutarea specificului literaturii și artei, a aspectului literar și nonliterar, artistic sau nonartistic al unei creații.

De remrcat că aceste clasificări se înmulțesc și se diversifică o dată cu maturizarea gândirii estetice.

Prima clasificare este aceea propusă de Aristotel, dar ele sporesc şi se capătă un caracter sintetic începând cu secolele XVIII-XIX. Aproape fiecare sistem estetic sau curent al artei sau literaturii de anvengură propune o clasificare proprie, care ordonează artele după anumite criterii ori principii proprii.

Aristotel deosebeşte artele după materialul principal de expresie, după obiectul şi după procedeele cele mai importante folosite. După Aristotel, cele trei deosebiri pe care le prezintă imitația se referă la "mijloace, la obiectul de imitat şi la felul imitației".

Deosebirea după obiect este, însă, mai greu de susținut, un criteriu mereu reluat fiind materialul de expresie folosit, care impune şi anumite procedee, anumite limite şi posibilități specifice.

Astfel, artele plastice se adresează toate văzului dar, în măsura în care domină forma, culoarea, relieful sau volumul – ele se diferențiază în grafică, pictură, sculptură şi arhitectură. Literatura foloseşte cuvântul şi a fost definită prin acesta.

Clasificarea lui Aristotel implică şi existența altui criteriu: capacitatea reprezentativă (mimetică), măsura în care acea reprezentare e în stare şi îşi propune să imite realul. Clasificările ulterioare vor separa artele imitative (sau figurative) de cele nonimitative (non figurative).

Hypolite Taine (în *Psihologie de l'Art)* defineşte opera de artă prin capacitatea de a exprima, prin intensificare şi concentrare, caractere esențiale: "Opera de artă are ca scop să manifeste un anume caracter esențial sau reliefat, pornind de la o anume idee importantă, să-l manifeste mai clar şi mai complet decât o fac obiectele reale".

O altă clasificare e cea a lui Lessing, gânditor al iluminismului care se opune clasicismului, susținând teoretic importanța *dramei* burgheze, mult mai aptă, prin structurile şi modalitățile sale specifice să exprime cu mai mare fidelitate şi mobilitate diversitatea şi mişcarea sufletească decât tragedia clasică.

În *Laocoon sau despre granițele dintre pictură şi poezie* (1766) Lessing sublinia importanța dramei, făcând distincția între literatură şi pictură. Lessing contestă posibilitatea comparării celor două arte şi arată că ele au un obiect şi mijloace deosebite. Astfel, poezia se ocupă de acțiuni şi este o artă analitică, dezvoltă o acțiune în timp, se bazează pe mişcare şi contrast.

Pictura şi sculptura rețin un moment izolat dintr-o acțiune şi îl surprind simultan, sintetic, având drept principal obiect înfățişarea corpurilor. Obiectul artelor plastice îl constituie, aşadar, corpurile reprezentate prin semne juxtapuse, în timp ce obiectul poeziei e acțiunea, mijloacele sale fiind scenele consecutive. Arta plastică, pe de altă parte, exprimă timpul doar indirect, cu ajutorul trupurilor, în timp ce poezia îl exprimă direct, cu ajutorul acțiunii.

Lessing acordă întâietate literaturii – şi mai ales dramei, pentru capacitatea ei de a solicita mai bogat imaginația şi de a înfățişa mişcarea. Această idee, ca orice ierarhizare a artelor, este discutabilă, pentru că evoluția artei a arătat că artele plastice pot depăşi frontierele pe care le trasează Lessing. Importantă rămâne în lucrare ideea unei diferențieri între arte după rolul pe care îl joacă timpul şi spațiul.

Lărgind această clasificare, există pe de o parte, arte în care rolul esențial îl are timpul, succesiunea (literatura şi muzica) şi, pe de altă parte, arte ale spațiului, ale simultaneității (artele

plastice). Această diferenţiere nu este, însă, absolută, pentru că Lessing nu şi-a propus să construiască un "sistem al artelor", ci doar a comparat două tipuri de artisticitate.

Pe de altă parte, diferenţele stabilite de el nu se aplică spectacolului teatral sau cinematografiei. În acelaşi timp, artele succesiunii conţin şi ele elemente simultane (de exemplu: în muzică, pe lângă melodie, există orchestraţia şi îmbinările timbrului), după cum şi literatura implică elemente simultane (romanele care au acţiuni paralele).

În *Critica puterii de judecată* (1790), Kant propune o clasificare mai complexă, dar şi o sistematizare a tuturor artelor. Vorbind despre artele frumoase, despre genuri şi despre gustul artistic, Kant insistă asupra rolului dintre producerea artelor frumoase şi facultăţile spiritului: "Pentru arta frumoasă s-ar cere deci putere de imaginaţie, intelect, spirit şi gust".

Domeniul artei, divizat de ştiinţă, comportă, după cum se ştie, o activitate dezinteresată, desfăcută de orice implicaţii empirice. Fiind concepută în sensul larg de *meşteşug (tehne),* arta este divizată în arte *estetice* şi *mecanice.* La rândul lor, "artele estetice" se împart în *arte frumoase* şi *arte agreabile* (povestirile menite să placă şi muzica de masă). În timp ce *artele frumoase* solicită judecăţi apreciative, *artele agreabile* se adresează senzaţionalului.

Pentru clasificarea "artelor frumoase", Kant oferă drept criteriu principal analogia cu vorbirea. După laturile comunicării verbale (cuvântul, gestul, tonalitatea) artele se împart în arte ale cuvântului (oratoria şi poezia), în arte ale formei (pictură, sculptură, arhitectură) şi în arte ale jocului frumos al senzaţiilor (muzica sau pictura pur decorativă).

O altă sistematizare a artelor se întâlneşte în *Estetica* lui Hegel. Astfel, pentru Hegel, arta în general e întruparea sensibilă a ideii, iar ramurile artei se diferenţiază după diferitele raportări în care se pot afla ideea şi întruparea ei, raportările dintre idee şi expresie. Pornind de la raportul dintre idee şi expresia ei, Hegel distinge trei forme principale de artă: *arta simbolică, arta clasică* şi *arta romantică.*

Arta simbolică e acel tip de artă în care "ideea îşi caută încă adevărata expresie artistică". Arta ce corespunde acestei căutări a expresiei e, în viziunea lui Hegel, arhitectura. În *arta clasică,* fuziunea idee – expresie e desăvârşită şi se exprimă prin sculptură. *Arta romantică* e "dominată de idee şi indiferentă la formă".

Dominarea ideii asupra formei se concretizează în trei etape, în poezie, pictură şi muzică. Hegel exprimă faptul că "arta simbolică se străduieşte să înfăptuiască unitatea între semnificaţia internă şi forma externă, că arta *a găsit* această realizare în reprezentarea individualităţii substanţiale, care se adresează sensibilităţii noastre şi că arta romantică, prin esenţa ei spirituală, a depăşit-o".

Un alt estetician german, Johannes Volkelt (*Sistemul esteticii, 1925),* stabileşte şase criterii ale clasificărilor artelor:

1. Modul de percepere
2. Conţinutul psihic*,* reprezentările şi emoţiile communicate, care despart artele obiective (plastica, literatura) în stare să creeze reprezentări precise, de cele non-obiective (muzica, dansul, arhitectura).

Măsura în care materialul de expresie posedă formă în momentul în care e integrat în operă; după acest criteriu artele se împart în "producătoare de forme de gradul I" (muzica, pictura) şi în "producătoare de forme de gradul al II-lea" (literatura – cuvântul şi dansul – trupul uman)
4. prezența sau absența unei intenții utilitare. Volkelt distinge, astfel, în cazul diferitelor arte, caracterul accidental al intenției utilitare (pictura, muzica, literatura) de sistemele în care intenția utilitară e inseparabilă de activitatea artistică (arhitectura, de exemplu).
realizarea artistică a profunzimii şi a volumului.
prezența şi folosirea culorilor.

Mai târziu, în 1947, Etienne Souriau configurează un "sistem al artelor" pornind de la două criterii fundamentale. Primul criteriu îl constituie mijlocul de expresie folosit. Al doilea criteriu distinge două stadii diferite, *artele de gradul prim* şi *artele de gradul secund,* după absența sau prezența capacității reprezentative. Astfel, mişcării îi corespunde ca artă de primul grad dansul, iar ca artă de al doilea grad, pantomima.

Se poate astfel observa că, în istoria esteticii, au existat mai multe criterii pe baza cărora au fost clasificate artele:
simțurile, instrumentele perceperii operelor (Herder)
mijloacele de reprezentare (cuvinte, tonuri, culori – Kant)
caracterul spațial sau temporal al fenomenului artistic
obiectele reprezentării (ideile – Schopenhauer)
relația de la idee la aparență (Hegel)

Benedetto Croce concepe artisticul ca fenomen pur, spiritual, neparticularizabil. Arta e, pentru Croce, una singură: "Aşa-zisele arte nu au limite estetice, căci pentru a le avea, ar trebui să aibă existență estetică în particularitățile lor (…). În consecință, e absurdă orice tentativă de clasificare a artelor. Din moment ce nu au limite, ele nu sunt exact determinabile, prin urmare nici nu pot fi distinse din punct de vedere filosofic" (*Estetica).*

Poziția lui Croce porneşte de la premisa că opera de artă e individualizată, ireductibilă şi spirituală, este intuiție tradusă expresiv, deci necomparabilă şi independentă de modalitățile materiale.

După cum se poate lesne observa, una din sursele principale ale dificultății clasificărilor în domeniul atât de imponderabil al esteticii este imposibilitatea de a trasa frontiere certe între arte sau între artă şi nonartă.

Necesitatea clasificărilor multiple, adoptate în funcție de unghiul cercetărilor reprezentative este singura atitudine în stare să respecte diversitatea faptelor de artă.

În acest sens, lordul Kames susține, încă în secolul al XVIII-lea, cu privire la teoria genurilor: "sensurile literaturii se amestecă unul cu altul întocmai ca şi culorile; sunt mai uşor de deosebit în tonurile lor intense, dar pot avea atâta diversitate şi atâtea forme diferite, încât nu putem spune niciodată unde se sfârşeşte o specie şi unde începe alta".

Sinteza artelor

Încă de la începuturile dezvoltării artei au apărut îmbinări şi paralelisme între arte. Astfel, dansul a constituit încă de la început o armonizare a muzicii cu arta plastică, unificate prin ritm, în timp ce spectacolul teatral reuneşte literatura, muzica, dansul, plastica.

Din punct de vedere istoric, se poate constata că, de la sincretismul primitiv, în care arta se amestecă cu activitatea productivă şi cu cea magică, s-au succedat perioade artistice ce au încercat să delimiteze artele, cu altele care au tins spre fuziunea acestora, aspirând spre o "artă totală", atotcuprinzătoare. Astfel, gândirea estetică se preromantică se reîntoarce, (în secolul XVIII) la aspirația către "arta totală".

În acest fel, Schiller distinge limbajele artistice, dar vorbeşte de un fenomen în care ele se pot întâlni: "Diferitele arte devin din ce în ce mai asemănătoare în efectele lor asupra spiritului, fără schimbări în granițele lor obiective. Muzica, în forma ei perfectă, devine plastică şi ne impresionează cu forța liniştită a artei antice, arta plastică, în stadiul ei perfect, trebuie să devină muzică şi să ne mişte prin prezența ei imediat senzorială. Poezia trebuie să capete forța de captație a muzicii şi să ne înconjoare cu claritatea liniştită a sculpturii". În viziunea lui Schiller, comunicarea limbajelor artistice se efctuează prin păstrarea specificității.

La romantici, e urmărită fuziunea artistică, astfel încât drama muzicală e, în acelaşi timp, muzică, poezie, spectacol, adică un întreg artistic polivalent. Începând cu simbolismul, îmbinările şi căile de comunicare dintre arte sunt căutate cu insistență, pentru ca astăzi granițele dintre arte să fie mai mobile şi mai fluctuante ca oricând, iar formele de sinteză foarte diverse.

Din altă perspectivă îmbinările artistice pot fi discutate după diferitele arte între care se produc, fie că e vorba de cupluri estetice (literatură/ muzică, literatură/ plastică, muzică/ plastică)sau de combinații mai complexe, între arte numeroase (teatrul, filmul).

Literatura şi muzica

Adesea muzica a evoluat în armonioasă unire cu literatura. În muzica dramatică, de exemplu, oratoriul a creat o sinteză între un poem (de proveniență biblică) şi comentariul său muzical. În secolul al XVII-lea a fost creată în Italia *opera,* o formă nouă de îmbinare între muzică şi literatură, de mare popularitate. La început, opera a acordat întâietate muzicii, pentru ca mai târziu lucrurile să se schimbe.

În secolul al XIX–lea, creând drama muzicală, Wagner impune un nou raport între muzică şi literatură, în care inegalitatea dintre aceste două arte dispare. În drama muzicală, procedeul laitmotivului are rostul de a strânge raporturile dintre muzică şi text, de a trasa muzical un fir al acțiunii sau un mijloc de caracterizare.

Raporturile dintre *literatură* şi *plastică* pot fi urmărite de la fresca având un caracter narativ şi până la benzile desenate. În cazul frescei, firul narativ e doar pretextul pentru crearea unor valori plastice, în timp ce ilustrația de cărți rămâne dependentă de text. Cel mai important exemplu de sinteză a artelor e *cinematograful.* Filmul creează astfel o sinteză efectivă între mai multe arte, ale căror componente nu mai pot fi izolate, ele integrându-se în întregul operei. Cuvântul are, în film, o valoare funcțională, ca şi imaginea sau sunetul de fond.

Fiecare componentă a filmului, completată de celelalte, îşi amplifică limbajul în raport cu ele în cadrul montajului. În schimb, în cazul *liedului,* de exemplu, apreciem mai mult muzica unui lied când cunoaştem poezia, dar poemul şi muzica trăiesc separat.

Rolul tehnicii în dezvoltarea artelor

Exemplul – foarte elocvent şi ilustrativ - al cinematografului demonstrează importanța pe care o are dezvoltarea tehnicii (a proceselor) în evoluția artelor.

Ponderea estetică a tehnicii diferă de la artă la artă. Astfel, prin intermediul dezvoltării tehnicii, cinematograful a descoperit soluții estetice viabile, perfecționându-se continuu limbajul artistic al filmului. De asemenea, prin intermediul radioului, expresia literară este receptată pe plan auditiv, creându-se astfel condiții speciale pentru scriitori în difuzarea operelor lor.

Nu se poate vorbi despre un număr fix de arte, pentru că, alături de artele vechi şi bine diferențiate (muzică, literatură, pictură etc.), al căror limbaj se modifică şi el istoric, diversele sinteze sau evoluția tehnică prilejuiesc apariția unor arte noi, cu mijloace proprii de expresie şi cu un mod specific de construcție. Astfel, fotografia devine şi ea o artă, în măsura în care (prin retuş, cadrare sau selectivitate) reuşeşte să interpreteze realitatea prin unghiul unei individualități artistice.

Pe lângă artele cu un profil bine definit sau pe lângă acelea apărute prin sinteză şi dezvoltare tehnică, mai există şi domenii care se învecinează cu arta (de exemplu, spectacolul de estradă).

Existența interferențelor dintre diferitele arte demonstrează, în mod clar, imposibilitatea trasării unor limite stricte între artistic şi non-artistic. Sintezele între arte, rolul tehnicii, ca şi zonele de frontieră artistică demonstrează caracterul impropriu al excesivelor sistematizări ale artelor.

Procesul de creație artistică

Procesul creației artistice, act specific prin care iau naştere operele de artă, reprezintă un domeniu foarte important al esteticii. Primul obiectiv al oricărui dmers cu privire la creația artistică este explicarea esenței impulsului creator, foarte dificil de circumscris sau de explicat, căci, după cum observa esteticianul N. Hartmann "nimic nu este mai obscur şi mai misterios decât activitatea artistului creator". Au existat, se ştie, numeroase puncte de vedere în privința procesului de creație.

Astfel, Platon*,* în *Ion* pune accentul asupra factorilor iraționali ai creației, considerând că poeții nu sunt decât nişte instrumente, mai mult sau mai puțin pasive, ale vocii divine, care le dictează mesajul operei: "zeul răpeşte mintea poeților pentru a-i folosi, ca şi pe cântăreții de oracole sau ca pe ghicitorii divini, drept slujitori ai săi, astfel că noi, care îi ascultăm, trebuie să ştim că nu acei ieşiți din minți grăiesc lucruri atât de prețioase, ci zeul însuşi ne vorbeşte prin ei". În epoca modernă, aceasta idee a artei şi a procesului de creație a căpătat alte accepțiuni şi sensuri. Sigmund Freud susține, de exemplu, că actul creator nu e decât manifestarea superioară, sublimată a instinctelor refulate ale artistului, în timp ce Bergson consideră că în procesul creației un rol deosebit de important îi revine intuiției. Suprarealismul (prin André Breton şi nu numai) a supralicitat rolul inconştientului şi al hazardului în actul creator, în timp ce, cu un veac înainte, Schopenhauer a postulat importanța *voinței*, ca factor determinant al creației.

În determinarea procesului de creație un rol important îl joacă o serie de factori obiectivi şi subiectivi. Între factorii obiectivi trebuie amintit caracterul istoric al creației. Istoricitatea procesului creator trebuie înțeleasă în sensul dependenței artistului de o anume epocă sau perioadă, al apartenenței sale la un ideal artistic sau filosofic, la normele estetice ale unui timp specific.

Această trăsătură (şi în acelaşi timp factor determinant al procesului creator), *istoricitatea*, se dezvăluie atât din punct de vedere general, teoretic, cât şi la nivelul mijloacelor de expresie, al tehnicilor de creație, prin intermediul cărora se produce evoluția şi progresul artelor.

Alți factori determinanți pentru procesul creator sunt de ordin social, filosofic, etic sau cultural. Aceşti factori sunt indirecți, pentru că nu au o influență directă, nemijlocită asupra creației, aceasta fiind guvernată de propriile ei legi, intrinseci, care imprimă operei o anume configurație.

Pe lângă aceşti factori obiectivi, se pot observa şi o multitudine de factori subiectivi, care țin de natura, structura, formația creatorului. Un element al subiectivității creatoare, cu o valoare extrem de importantă în realizarea operei îl constituie ponderea diferențiată acordată concret–senzorialului, afectivului sau raționalului.

Dacă preponderent este factorul rațional, opera va fi mai bine articulată, va avea mai multă rigoare logică şi un mai pronunțat mesaj ideatic. Dimpotrivă, atunci când factorul afectiv, senzorial devine precumpănitor, opera se va supune legilor fanteziei, imaginației, visului. În general, senzorialul, concretul şi raționalul se află într-o relație de interdependență în opera de artă, însă într-un echilibru instabil, în proporții diferite, greu de cântărit.

De altfel, unitatea specifică actului creator se manifestă nu numai în antinomia rațional/senzorial. Pot fi identificate şi alte dualități asemănătoare, constitutive creației artistice cum ar fi: concret/abstract, spontan/elaborat, reflecție/emoție, particular/general. Din această perspectivă, opera de artă trebuie privită ca o realitate vie, dinamică şi omogenă, pentru că, în fiecare dintre antinomiile prezentate se poate oglindi desfăşurarea întregului proces artistic.

Se poate reconstitui demersul creator urmărindu-se, de exemplu, modul în care se îmbină *ideea* şi *sentimentul,* factorul rațional şi cel afectiv. Din amestecul de judecăți, idee şi sentiment,

luciditate şi frenezie creatoare se vor produce, grație unei ideații sensibile şi unei viziuni integratoare, anumite *imagini artistice.*

Aceste imagini artistice vor fi selectate şi ordonate după criterii de valoare şi aderență la context, după o logică intrinsecă, determinată de chiar devenirea operei respective. Reuşita sau nereuşita unei anumite opere vor fi considerate într-o măsură covârşitoare de talentul şi gustul creatorului, de exigența şi autocontrolul pe care şi le impune, pentru a evita convenționalismul, facilul, manierizarea.

G. Lukacs, în *Estetica* (I, p. 575) notează, în legătură cu dialectica subiectului/obiectului în procesul creației: "Subiectul particular al artistului în vederea transformării subiectivității sale – trebuie să se dăruiască cu toate forțele în procesul creației.

Reuşita acestuia – presupunând talentul – depinde tocmai de faptul dacă, şi în ce măsură, artistul e capabil nu numai de a şterge din el ceea ce e numai particular şi de a găsi şi a desluşi în sine însuşi nivelul generic, ci, mai curând, de a-I face pe acesta accesibil trăirii ca esență tocmai a personalității sale, ca centru organizator al relațiilor ei cu lumea, cu istoria, cu momentul dat din procesul de dezvoltare a omenirii şi cu perspectiva ei de mişcare – şi anume, tocmai cu expresia cea mai adâncă a reflectării lumii întregi".

Pe lângă elementele iraționale, greu de circumscris logic, există, în procesul creației numeroase aspecte raționale; astfel, dacă în momentul inspirației precumpănitoare sunt elementele iraționale, afective, în procesul elaborării şi al execuției predomină factorii raționali, acele acte ale *gândirii latente* cum le defineşte J. Volkelt: "Trebuie deosebit între actele de gândire orientate în chip conştient către cunoaştere şi între efectul latent al unor acte de gândire executate mai înainte, între rânduirea conştientă a reprezentărilor conform categoriilor devenite habitudini ale minții, între înlănțuirea actelor de cunoaştere prin categoria şi funcțiunea involuntară a categoriilor în unele acte, care nu aparțin cunoaşterii".

Complexitatea actului creator necesită delimitarea unor momente caracteristice din care acesta se compune. *Etapele procesului de creație* corespund dinamicii sale şi urmăresc evoluția gândirii artistice de la stadiul inspirației, incipient, până la acela al execuției, i.e. faza finală. Desigur, fiecare artist parcurge în mod diferit etapele procesului creator, în conformitate cu structura sa psihoestetică şi cu tehnica de lucru pe care şi-a apropriat-o; astfel, unii creatori pun accentul pe inspirație, alții pe execuție. Această opțiune diferențiată scoate în relief unitatea momentelor care alcătuiesc momentul creator, interdependent şi corelarea acestui moment în cadrul întregului.

În *Estetica* sa, Tudor Vianu sintetizează astfel momentul procesului creator: "Pentru ca opera de artă să ia naştere este necesară mai întâi o stare de *pregătire,* în timpul căreia conştiința asimilează şi dezvoltă materialele şi facultățile cu ajutorul căreia opera se va clădi. Dincolo de această stare, apare clipa fulgerătoare a *inspirației,* sinteză provizorie şi spontană a materialelor pregătirii, pe care conştiința o primeşte ca dar al inconştientului. Rodul inspirației evoluează, dezvoltându-se, transformându-se sau primind grefa unor alte inspirații. Este ceea ce cu un cuvânt se numeşte faza de *invenție.* În fine, concepția operei trebuie realizată într-un material oarecare, folosind anumite procedee tehnice: *execuția* încheie aşadar procesul".

Pregătirea : există două tipuri de *pregătire* a unei opere. O pregătire *neintenționată,* care nu vizează în mod expres şi limpede o finalitate creatoare, şi o pregătire *intenționată,* al cărei scop e acela de a acumula un anumit material în vederea prelucrării sale estetice. În cazul pregătirii neintenționate, faza de pregătire coincide cu experiența generală acumulată de artist, biografică (evenimente, amintiri, emoții trăite) sau culturală.

Expresia artistică se constituie din toate evenimentele biografice şi culturale trăite de un artist. Lucruri, imagini, fapte se acumulează în memoria creatorului, fără ca acesta să aibă percepția lucidă că experiențele de un astfel de gen ar putea constitui surse ale operei. Acestor experiențe trăite li se adaugă experiența culturală a artistului formată prin contactul nemijlocit cu valorile artistice şi filosofice ale predecesorilor lor, aceste acumulări având un caracter virtual, potențial pentru crearea operei artistice.

Pregătirea intenționată se constituie din ansamblul unor date care să slujească elaborării operei.

Inspirația e o stare psihologică favorabilă actului creator, care se caracterizează printr-o maximă disponibilitate, prin autorevelare în plan subiectiv a unor trăiri latente. Printre stările conexe inspirației se pot distinge sentimentul spontaneității, al necesității şi freneziei afective. Revelarea acestor trăiri lăuntrice latente atrage după sine eliberarea unor energii specifice emotive care pot lua forma concretă a unei idei sau a unei stări afective, cu dimensiuni patetice, detensionate. Sentimentul spontaneității apare în acelaşi timp cu acela al necesității.

Friedrich Nietzche, încerca să definească momentul inspirației, înregistrând amestecul de învolburare afectivă, energie şi dinamism pe care această stare îl presupune: "Cuvântul: revelație, luat în sensul că deodată ceva se revelează vederii sau auzului nostru, cu o nespusă precizie, cu o inefabilă delicatețe, «ceva» care ne zguduie până în adâncul ființei noastre – acest cuvânt este expresia realității exacte. Asculți şi nu cauți, iei, fără să te întrebi cine dă. Asemeni unui fulger, gândirea izbuteşte deodată, cu o necesitate absolută, fără şovăire sau căutare. Niciodată n-a trebuit să aleg. Este o încântare, în timpul căreia sufletul nostru cuprins de o nemăsurată tensiune se uşurează uneori printr-un torent de lacrimi (…) este un extaz care ne răpeşte nouă înşine, lăsându-ne percepția lăuntrică a mii de fiori delicați, care ne fac să vibrăm în întregime (…) Este o plenitudine de fericire, în care extrema suferință şi groază nu mai sunt resimțite ca un contrast, ci ca părți integrante şi indispensabile, ca o nuanță necesară în sânul acestui ocean de lumină".

Dintre toate facultățile care compun structura artistică, cele mai active în timpul inspirației sunt vibrația afectivă şi fantezia creatoare. Această impresie de spontaneitate şi necesitate care se degajă din momentul inspirației i-a făcut pe mulți să-l considere din specia miraculosului sau supranaturalului.

O poziție refractară față de inspirație a adoptat, între alții, E.A.Poe, care susține, referindu-se la elaborarea poemului său *Corbul,* că rolul inspirației a fost nul: "opera a mers pas cu pas către desăvârşirea ei, cu consecvența rigidă a unei probleme de matematică". Cu toate absolutizările sau negațiile pe care le-a generat, inspirația e o realitate incontestabilă a procesului creator. Rolul hotărâtor în apariția inspirației îi revine acumulărilor, sedimentărilor succesive, forța motrice a inspirației fiind conținutul depozitat de-a lungul timpului în memorie şi reactivat în conformitate cu imperativele idealului estetic sau al mesajului operei.

Inspirația reprezintă, aşadar, acel salt calitativ ce se naşte din acumulările cantitative caracteristice pregătirii, dar, în configurația ulterioară a operei ea nu e decât un impuls primar, care va fi amplificat şi dezvoltat de *invenție.*

Invenția e cea care dezvoltă germenele operei, prin contribuția sporită a factorului rațional, a intelectului. Se poate aprecia că opera va deveni, prin intermediul invenției, un tot organic şi coerent, autorul apelând la resursele sale intelectuale pentru a căuta soluții optime şi moduri noi, plauzibile, de adaptare a formei la fond, a expresiei la conținutul afectiv şi ideatic.
Din această perspectivă, invenția trebuie înțeleasă atât ca un proces evolutiv în sfera gândirii artistice, cât şi ca un lanț de descoperiri la nivelul structurii, al logicii formale. Pe de altă parte, deşi invenția anticipează execuția, ea nu trebuie înfățişată doar ca derulare pur mentală, pentru că, în general, *invenția* şi *execuția* se împletesc.

Igor Stravinski, într-un eseu intitulat *Poezia muzicală* observă că "faptul de a inventa implică necesitatea unei descoperiri şi a unei realizări. Ceea ce imaginăm nu ia în mod obligatoriu o formă concretă şi poate rămâne în stadiul virtualității, în timp ce invenția nu este de conceput în afara traducerii ei în fapt".

Stimulată de germenele inspirației, invenția poate să urmeze mai multe direcții, în funcție de modul în care se configurează opera pentru autorul ei. Cea mai obişnuită modalitate este conturarea operei pornind de la general la particular; în acest sens, artistul e în posesia unei idei generatoare (subiect, imagine, succesiune de stări etc.) şi trece la structurarea părților componente, în măsura aderenței lor la această idee – sursă.

Adesea, însă, procesul artistic e invers, căci din detalii, din imagini fragmentare, artistul ajunge să cristalizeze o construcție globală, unitară şi coerentă. De asemenea, se poate întâmpla uneori ca creatorul să descopere o continuare pe care nu o prevăzuse la început sau pe care inițial o ignorase. Această continuare poate fi congruentă cu viziunea generatoare (ceea ce conferă operei unitate) sau poate fi divergentă.

Cu toată consecvența pe care o reclamă din partea artistului, invenția nu e rezultatul unui calcul, al unui raționament structurat, rigid. Chiar dacă acționăm cu prudență, cu simț al măsurii şi cu un pronunțat sentiment al formei, creatorul poate fi pus uneori în fața unor elemente imprevizibile, pe care va încerca să le surmonteze, fie înglobându-le în configurația propriei opere, fie eliminându-le, evitându-le.

Execuția e ultima fază a procesului creator, etapă în cadrul căreia se trece la realizarea propriu–zisă a lucrării, la materializarea proceselor anterioare, într-o expresie concretă, comunicabilă.

Datorită faptului că operele de artă sunt destinate receptării, se adresează unui public, artistul îşi va organiza viziunea internă în direcția receptării adecvate a propriului mesaj, fără a deforma puritatea originară a intenției sale, păstrând-o într-o deplină autenticitate. Un deziderat important al realității complexe *creator/ receptor* de artă este păstrarea unui echilibru relativ între ermetismul şi valoarea intrinsecă operei şi accesibilitatea ca criteriu de validare publică a oricărei creații.

Cizelarea, desăvârşirea tehnicii de execuție e un proces îndelungat, anevoios, care pretinde exercițiu, căutare de sine, exigență estetică şi autocontrol. Se poate constata, în

concluzie, că etapele, momentele procesului creator nu sunt izolate, ci dimpotrivă, strâns legate între ele, într-o relație de interdependență fecundă, benefică pentru unitatea şi coerența produsului estetic. E de la sine înțeles, pe de altă parte, că aceste etape sunt parcurse în mod diferențiat de creatori diverşi prin structura lor afectivă şi spirituală. Tudor Vianu remarca, de altfel, că: "e greu a distinge în munca execuției unde încetează lucrarea tălmăcirii de sine a artistului şi unde începe opera tălmăcirii pentru alții. Aceste două activități ale organizării expresive se confundă mai tot timpul". Observația lui Vianu este în sine adevărată, pentru că execuția nu reprezintă o transcriere mecanică a acumulărilor rezultate din invenție, ci o continuare, o desăvârşire şi o amplificare a lor.

Prin intermediul execuției, artistul vizează mai ales obținerea unității structurale a operei, în scopul desăvârşirii capacității sale de comunicare artistică. De altfel, pe măsură ce tehnica unui artist se perfecționează, se desăvârşeşte, devine mai subtilă, se dezvoltă şi posibilitățile sale de a se exprima mai nuanțat, mai exact, sporind şi şansele de a fi înțeles de publicul receptor.

RECEPTAREA ESTETICĂ

Sociologii artei nu studiază fenomenele artistice şi literare în mod izolat, ca entități, ci consideră că, într-un fel sau altul, într-o măsură mai mică sau mai mare, operele, stilurile, formele şi curentele artistice sunt produsele mediului social. În domeniul istoriei literaturii şi artei, de exemplu, o serie de autori au valorificat explorarea biografiei artiştilor, diferitele influențe suferite de ei, investigând astfel acea zonă de interacțiune între social şi artistic. Critica literară din a doua jumătate a secolului al-XIX-lea punea accentul mai ales pe relația autor – epocă – societate, relație care se configura prin unii factori genetici ca *mediu – moment – rasă* (Taine) sau pe unele date biografice individuale (Brandes, Sainte-Beuve, Gherea). În ultimele decenii ale secolului XX problemele procesului de creație şi ale mesajului specific fiecărei opere literare sunt abordate dintr-o perspectivă mult mai complexă.

O contribuție substanțială în planul studiului imactului dintre operă – cadru social şi cititor a avut-o scriitorul şi sociologul francez Lucien Goldmann. Concepția lui Goldmann despre cultură şi societate s-a cristalizat printr-o însumare continuă de idei desprinse atât din gândirea hegeliană, cât şi din filosofia şi estetica lui G. Lukacs.

Cu toate acestea, metodologia critică a lui Goldmann se defineşte şi printr-o permanentă raportare la fenomenologie, existențialism şi psihanaliza de factură freudiană. L.Goldmann pleacă de la premisa că actul de creație este expresia unui comportament uman semnificativ. El poate fi explicat prin anumite legi genetice, valabile şi pentru alte tipuri de comportamente.
Adept al metodei dialectice, criticul francez observă că “studiul genetic al unui fapt uman implică întotdeauna şi în aceeaşi măsură istoria sa maternă şi istoria doctrinelor care o privesc”. (*Sciences humaines et philosophique*). Elementele constitutive ale metodei de concretizare promovate de Goldmann îşi capătă valoare specifică numai în măsura în care e cunoscut locul pe care autorul îl acordă colectivității în modelarea unei viziuni coerente despre lume, existentă în operele de artă sau de filosofie. După opinia lui Goldmann, scriitorii cei mai reprezentativi sunt aceia care exprimă o viziune despre lume, apropiată în cea mai mare măsură de conştiința unei clase.

Criticul structuralist şi sociolog nu neagă independența relativă a individului în raport cu grupul social din care face parte. Faptul că între viziunea individului despre lume şi aceea a grupului nu există o echivalență totală se explică fie prin receptivitatea față de unele idei ce aparțin altui grup, fie prin lărgirea limitelor reale ale conştiinței, datorită orizontului general de cunoaştere existent într-o anumită epocă.

Autorul precizează că “orice grup social constituie un *subiect transindividual* a cărui acțiune tinde să rezolve un număr mai mare sau mai mic de probleme, adică să transforme realitatea într-un sens mai favorabil aspirațiilor şi nevoilor sale, înțelegând că orice individ face parte dintr-un anumit număr de grupuri sociale, ceea ce înseamnă un anumit număr de subiecți transindividuali”.

În funcție de aceste principii, opera literară nu mai este considerată de Lucien Goldmann ca o creație individuală, ci ca o “creație colectivă a unui subiect transindividual privilegiat. Noțiunea de *individualitate* semnifică, în viziunea lui Glodmann, nu numai o depăşire a unui *eu creator,* ci şi conexiunea mai largă a acestuia cu modul general de gândire dintr-o anumită perioadă istorică determinată.

Goldmann observă, pe de altă parte, faptul că “determinismul pozitivist sau raționalist explică realitatea prin trecut, în timp ce structuralismul fenomenologiei tinde să o explice, în primul rând şi chiar în exclusivitate, prin prezent”.
De asemenea, chiar dacă unii critici, ca Sartre, de pildă, explică opera ca o *intenție,* ca o *proiecție spre viitor,* Lucien Goldmann consideră acest factor puțin relevant pentru semnificația globală a creației literare. Goldmann remarcă, în acest sens că “opera creativă este nu numai deopotrivă opera cea mai personală şi cea mai sociabilă, dar ea este cea mai personală, tocmai pentru că este cea mai socială şi invers”.

Metoda genetică de inspirație sociologică adoptată de Goldmann duce, în acest fel, la un tip de *critică analogică.*

Fidel metodei sale, criticul caută în opera literară sau artistică datele unei structuri mentale care se relevă atât la nivelul individului, cât şi la nivelul grupului. Se poate aprecia însă că omologia între *individ* şi *grup social* nu este relevată prin informația de conținut oferită de text, ci prin relația dintre cele două viziuni globale asupra lumii, cercetate în funcție de această schemă metodologică: "În realitate, relația dintre grupul creator şi operă se prezintă, de cele mai multe ori, după modelul următor: grupul constituie un proces de structurare care eliberează în conştiința membrilor săi tendințe afective, intelectuale şi practice în căutarea unui răspuns coerent problemelor puse de relațiile lor cu natura şi de relațiile lor interumane" (*Pour une sociologie du roman).*

Dacă anumite categorii mentale există în cadrul grupului doar ca o *tendință* spre o anumită coerență denumită de critic *viziune asupra lumii,* el recunoaşte în schimb că aceasta nu capătă o unitate deplină decât în cazul marilor scriitori al căror univers imaginar se suprapune peste cel al grupului. Opera nu apare astfel doar ca un proces de reflectare a unei realități sociale, ci ca un element constitutiv al acesteia.

Goldmann emite şi judecăți de valoare: caracterul mediocru sau statutul de excepție al unui text rezultă din claritatea cu care aceasta exprimă viziunea grupului, adusă în starea de coerență maximă. În acest sens, adeptul structuralismului genetic consideră că singura critică valabilă aste aceea "care pune opera în relație cu o viziune a lumii exprimată în concepte, adică cu o filosofie". Structuralismul genetic al lui Goldmann pleacă de la viziunea emanată de operă, integrată într-o altă viziune globală mai largă, specifică unui grup căruia îi aparține viziunea–matcă.

Demersul structuralist poate reface demersul invers, pornind de la structura–matcă, pentru a degaja în cele din urmă sensurile operei. Cele două trepte ale metodologiei genetice se bazează pe două demersuri: *comprehensiunea* şi *explicarea.*

Comprehensiunea are în vedere doar detectarea sensurilor operei, în timp ce *explicarea* presupune integrarea acesteia într-o structură mai cuprinzătoare, destinată să releve omologia cuvântului imaginar şi cel real dintr-o anume epocă. În acest fel are loc o *decupare* a obiectului estetic (opera literară) desprins(ă) dintr-o realitate eterogenă, nediferențiată şi detectarea elementelor ei esențiale.

După această primă operațiune, se produce actul de inserție în structura– matcă, aptă să ducă la explicarea cât mai riguroasă a operei: "orice studiu serios comprehensibil şi explicativ al unei structuri literare sau sociale trebuie să se situeze în mod obligatoriu în două planuri diferite, acela al descrierii comprehensive cât mai exacte a structurii obiectului ales şi acela al descrierii, prescurtate şi generale, structură care îl înglobează nemijlocit".

Exemplele oferite pentru ilustrarea metodei sunt restrânse: unul dintre acestea se referă la sublinierea structurilor tragice ale *Cugetărilor* lui Pascal, prin punerea în relație a acestei opere cu orientarea religioasă a jansenismului. În studiul despre *Structura tragediei raciniene,* criticul relevă elementele componente ale viziunii tragice prin relația dintre *divinitate, om* şi *lume,* menită să reliefeze caracterul insolubil al conflictului.

Studiul amintit pleacă de la un postulat (viziunea tragică) şi se bazează pe un decupaj de texte raciniene realizat în mod arbitrar, pentru a acredita o idee enunțată de la bun început. Dacă

în *Structura tragediilor raciniene* Goldmann pune accentul pe actul de comprehensiune a operei, în *Introducere în problemele unei sociologii a romanului,* atenția criticului se deplasează pe procesul de *explicare.* Ca sociolog al literaturii, Goldmann are meritul de a fi atestat, într-o manieră mai convingătoare unele afirmații cunoscute despre scriitorii clasici sau moderni. Se poate aprecia cu detulă îndreptățire că, în cazul lui Goldmann metoda e mai importantă decât rezultatele obținute. *Lectura omologică* practicată de Goldmann trebuie să țină seama şi de valorea estetică intrinsecă a operei literare studiate.

Pe parcursul dezvoltării sociologiei artei abordarea genetică şi funcțională a relațiilor reciproce dintre artă şi societate se întregeşte şi cu analiza structuralistă şi cu cercetarea stilistică, metode fecunde şi, în acelaşi timp, de o eficiență incontestabilă, folosite pentru delimitarea locului unei anumite creații în contextul care a generat-o şi pe care ea îl influențează prin valoarea şi forța ei de presuasiune. Faptul că nu întotdeauna se atinge esența fenomenului estetic prin intermediul investigațiilor sociale se datorează fie aplicării unei perspective *extrinseci* asupra operei (condiții, factori, mediu genetic sau influență şi funcții sociale) fie împrejurării că şi atunci când se referă direct la operă, ea e investigată doar ca simptom al epocii, ca reflectare strictă, rigidă a ei.

De asemenea, anchetele de sociologie a artei şi literaturii legate de *mass media* şi realizate pe bază de chestionare, deşi sunt semnificative, duc uneori la rezultate sumare, convenționale. Spre exemplu aşa numita metodă *content analysis* consideră materialul artistic şi literar ca un document specific realității şi cercetează o anumită cantitate de opere literare sau artistice de acelaşi fel, confruntând rezultatele observațiilor cu rezultatele statisticii sociale, pentru a afla în ce măsură textele respective oglindesc situații sociale reale şi felul cum înregistrează schimbările survenite în viața socială.

O asemenea perspectivă presupune o viziune funcționalistă asupra operei, însă neglijează aspecte ale creației artistice percum geneza, structura, aspectul valoric etc.

Un alt obiect al sociologiei artei îl reprezintă *canalele* comunicative în masă (instituțiile, aparatele care transmit informația artistică sau literară). Sociologia artei practicată de pe poziții riguroase demonstrează că receptorul, fiind membru al unor grupuri (familie, colectivitate de muncă, grup de prieteni etc.) nu judecă o operă de sine stătătoare, într-o totală autonomie, ci sub influența acestor grupuri sociale, ceea ce duce la concluzii semnificative privind locul, rangul, rolul şi funcția socială a operei, dar şi apropierea de valoarea acesteia.

Există însă numeroase interacțiuni între artă şi noțiunea de social. Pătrunzând în spațiul esteticii, noțiunea de *social* s-a “estetizat”. Socialul, înțeles drept reflectare concretă a existenței reale a oamenilor, devine astfel artistic.

Socialul artistic trebuie luat în considerare în conformitate cu un sistem propriu de exigențe, pentru că el reflectă în mod aproximativ unele stări sociale *date,* el configurând o reprezentare mediată, aluzivă a socialului real, reținând doar acele elemente considerate semnificative, relevant pentru funcționarea mecanismului social. În domeniul creației, socialul constituie o structură specific estetică şi prin aceasta el devine, în fond, funcționalitate artistică autonomă. Autonomia artei nu exclude însă relația dintre interioritatea operei şi realitatea exterioară, socială.

Funcția estetică

Ion Pascadi, în lucrarea *Nivele estetice* arată că, în general, termenul de funcție estetică sau artistică e utilizat pentru a desemna rolul pe care o operă de artă îl exercită asupra dezvoltării genului, ramură sau chiar artă in general, locul ei în ansamblul culturii, ca şi cadrul educației estetice, dar şi efectele spiritualității directe şi indirecte şi rangul operei într-o ierarhie bine determinată.

I. Pascadi afirmă, astfel, că: “Funcția este în primul rând intrinsecă, depistarea ei se face cel mai bine dinăuntrul ei, ea este indisolubil legată de structura şi compoziția operei, fiecare element având, în acest sens, importanța sa. Unitatea, coeziunea, interrelația părților cu întregul îi asigură viața, şi funcționalitatea exterioară depinde deci de viața internă, de măsura în care avem de-a face cu un organism viu, dinamic (…). Vom defini deci funcția artistică a unei opere sau a unui curent drept însăşi existența în mişcare şi câmpul de posibilitate pe care tocmai această dinamicitate îl oferă pentru alăturarea rolurilor, efectelor şi rangurilor pe care opera sau curentul respectiv le pot dobândi”.

Pe de altă parte, pe măsură ce se ajunge la nivelul individualității creatoare se poate identifica funcția estetică a procedeelor şi mijloacelor folosite în ansamblul artistic al creației respective.

Personalitatea artistică

Varietatea structurilor artistice e foarte mare, existând astfel foarte multe tipuri de creatori: intuitiv, vizionar, plasticizant, demoniac, simpatetic etc. Se poate chiar afirma că fiecare artist reprezintă o *excepție,* având un profil psihologic inconfundabil. Pentru a investiga lumea intrinsecă a creatorului se pot folosi confensiunile, amintirile, mărturiile celor care l-au cunoscut, biografia şi opera sa. Confesiunile au însă inconvenientul subiectivității lor, ele au o valoare structurală individuală, existând adesea o discrepanță extrem de semnificativă între amintirile, declarațiile şi intențiile programatice şi creația însăşi a unui artist. (Lucian Blaga scria, în acest sens, că “un adevărat creator nu se poate cunoaşte pe sine însuşi şi eul său îi e în totalitate o surpriză neaşteptată şi neprevăzută”).

Pe de altă parte, metoda explicației biografice are şi ea limitele ei, neputând să existe conexiuni, raporturi mecanice între biografie şi operă. Există, astfel, cazuri când între *eul diurn* (aparent, biografic) al unui autor şi eul său *nocturn,* profund, artistic există un decalaj sporit, fapt care face cu neputință o explicație mecanicistă, prea riguroasă şi excesiv “obiectivă”. Personalitatea creatoare poate fi cel mai bine cunoscută şi descrisă din chiar perspicacitatea operei.

Mikel Dufrenne aprecia în acest sens că “logica unei anumite dezvoltări tehnice, a unei anume direcții de cercetare sub raport estetic, logica maturității sale spirituale – toate acestea se

confundă în artist şi artistul se confundă cu ele; mai profund decât orice om, artistul se realizează şi realizând şi realizează în măsura în care se realizează”.

Una din facultățile primordiale ale artistului este *intuiția,* care conferă creatorului posibilitatea de a distinge trăsăturile fundamentale ale lucrurilor, îi permite accesul la esență. Intuiția oferă creatorului posibilitatea unei cunoaşteri directe, nemediate, eliberată de tutela factorului rațional.

O altă componentă a personalității artistului e *fantezia.* Ea presupune configurația unui obiect, a unei imagini în absența obiectului real care a provocat-o. Atât intuiția, cât şi fantezia se îmbină cu o mare receptivitate, care solicită artistului o trăire profundă, o tensiune sporită a însuşirilor sale afective şi senzoriale. La aceste elemente se adaugă şi *forța expresivă* care trebuie înțeleasă ca o capacitate şi, în acelaşi timp, o necesitate de exprimare, de concretizare, într-o formă *comunicabilă* a propriei intenții creatoare, alte însuşiri: spiritul de observație, acea însuşire remarcabilă prin care artistul reține aspectele originare, semnificative ale lucrurilor.

Există o foarte strânsă legătură între personalitatea artistului şi societatea, raporturile sunt de interdependență, căci, chiar în formele de manifestare cele mai abstracte, realitatea e o prezență vie, constantă. Se poate astfel afirma că orice lucrare valoroasă, reuşită, e autentică, veridică, în măsura în care concretizează dinamismul vieții.

PROCESUL DE RECEPTARE ESTETICĂ

Receptarea estetică nu este posibilă fără o atitudine foarte activă din partea publicului, care trebuie să contribuie prin efort personal la descifrarea mesajului şi semnificațiilor operei de artă. Opera de artă trăieşte numai în acel contact benefic, în acea relație de interacțiune dintre *creator* şi *public*, dintre cel care a creat-o şi cel care o va recrea, la nivelul propriei sale conştiințe, prin decodarea sensurilor ei.

În contactul cu opera de artă, prima atitudine care se degajă e şi cea mai puternică, există o stare de fascinație, de “extaz admirativ” pe care le exercită creația asupra receptorului, prin climatul afectiv pe care opera îl favorizează. Testele psihologice au demonstrat, în acest sens, că receptorul e impresionat la început de aspectul sensibil al operei: proporții, intensitate, ritm etc. Reprezentările, fluxul ideatic, valorizarea operei se produce ulterior, fiind determinate de atenția, gradul de concentrare, perspicacitatea receptorului, dar şi de timpul de receptare.

Într-o primă etapă a receptării, descoperirea operei are un caracter predominant intuitiv, neexplicit şi global. Acest moment pare instantaneu şi este declanşat imediat de obiectul estetic, acesta trezind în conştiința receptoare un ecou foarte viu, dinamic, spontan. Treptat, prin aprofundarea caracteristicilor operei, prin reluări şi reveniri asupra reliefului său artistic, se

realizează o circumscriere a operei, care are ca obiect atât detaliul cât şi întregul, şi care solicită o participare intelectuală dar şi afectivă.

Participarea intelectuală, raţională presupune o mai îndelungată desfăşurare în timp, o acomodare şi adaptare a sensibilităţii receptorului la stilul şi atmosfera operei, vizând clarificarea modului său de structurare, captarea semnelor şi semnificaţiilor ideatice ale creaţiei. Pe de altă parte, pluralitatea intenţiilor şi sensurilor unei opere face imposibilă conturarea unei atitudini coerente, a unei opinii ferme şi clare de la primul contact cu obiectul estetic. Plasarea operei într-o anumită sferă de valori presupune, chiar şi pentru un specialist, o cunoaştere temeinică nu numai a operei respective ci şi a creaţiilor care au precedat-o.

În acest sens, esteticianul italian Umberto Eco afirma: "Percepţia unui obiect nu este imediată; ea este un fapt de organizare care se învaţă şi se învaţă într-un context social–cultural; în acest cadru, legile percepţiei nu sunt constituite din pură neutralitate, ce se formează în interiorul unor modele de cultură determinate".

În concluzie, se poate spune că prima impresie în desfăşurarea receptării artistice are un rol de introducere şi orientare în universul operei, ea neputând cuprinde în mod exclusiv opera la nivel la nivel emotiv şi raţional, posibilităţile de apreciere fiind aşadar foarte limitate în această primă etapă a receptării. Spontaneitatea, ca o componentă importantă a plăcerii estetice, presupune o reacţie promptă, rapidă la contactul cu arta, materializată în cele din urmă într-o judecată de gust sau de valoare; deşi foarte rapidă, ea nu exclude comprehensiunea esenţei operei.

Spontaneitatea receptorului e incitată, mobilizată şi de interesul pentru creaţie, de sentimentul de noutate şi uimire pe care receptorul îl resimte. Hegel a observat foarte bine acest lucru: "Faţă de rigoarea ştiinţei şi faţă de interioritatea sumbră a gândului, căutăm linişte şi înviorare în creaţiile artei; faţă de împărăţia fantomatică a ideii, căutăm realitatea senină, plină de rigoare".

Un element important în procesul receptării e *atitudinea estetică.* Atitudinea estetică implică o serie de inhibiţii şi de împliniri. O primă inhibiţie se referă la atenuarea sau eliminarea interesului *practic* faţă de realitate, pentru că după cum observă Tudor Vianu, "nu este cu putinţă de a mă apropia estetic de un obiect dacă în prealabil nu elimin toate interesele practice pe care mi le poate trezi".

Impulsurile pe care le presupune atitudinea estetică se referă la capacitatea de a se dărui spectacolului artistic, chiar dacă o receptare completă a operei va cuprinde şi elementele critice şi analitice. Vianu observă astfel că "atitudinea artistică este constituită în primul rând dintr-o abandonare naivă a spiritului în puterea aparenţei. Atitudinea practică reacţionează activ faţă de datele realităţii; atitudinea teoretică le prelucrează sistematic, pe când cea estetică le absoarbe pur şi simplu. Fiinţa orientată estetic nu vrea să stăpânească realitatea, nici s-o modifice sau s-o exploateze, nici s-o înţeleagă, ci numai să se bucure de simpla ei existenţă, în expresia ei sensibilă".

Trecerea informaţiei artistice de la emiţător la receptor presupune prezenţa *interesului artistic,* o atitudine nu doar contemplativă dar şi activă, acest circuit implicând o participare a celor două entităţi ale comunicării artistice.

Trăsăturile interesului artistic sunt, astfel: *libertatea* (independența obiectului estetic față de public şi față de propria sa structură); *caracterul individual (*pentru că interesul artistic nu există în general, în mod abstract, ci doar în legătură cu o anumită operă sau cu un context estetic. În acest sens, Ion Pascadi, afirmă că: "Nivelul estetic al interesului trece de la simpla curiozitate (încă puternic influențată de criterii extraestetice) la plăcere şi abia apoi la transformarea receptării artistice într-o nevoie spirituală (…). Interesul artistic trebuie format, orientat, consolidat nu doar prin cunoştințe, ci şi prin contact direct cu operele şi este corelat cu individualitățile, dar şi cu epoca".

Tocmai de aceea la baza receptării oricărei opere de artă se află nu numai plăcerea estetică, ci şi nevoia de a afla şi de a acumula adevăruri artistice, de a *cunoaşte.* Nu de puține ori, interesul estetic e provocat de aşteptările mereu reînnoite, de surprizele pe care opera de artă le poate oferi. În procesul receptării, interesul artistic apare ca o funcție variabilă între cunoscut şi necunoscut, între previzibil şi imprevizibil.

Pe de altă parte, interesul artistic nu e provocat doar de factori estetici, ci şi de factori extraestetici. *Contemplația,* de exemplu, e acea stare de meditație sensibilă, datorată unei impresii estetice generată de opera de artă; pe cale asociativă, impresiei inițiale i se adaugă emoții, gânduri, senzații noi, care se nasc din jocul fanteziei, dar şi din tumultul trăirii interioare a contemplatorului. Structura, culoarea şi bunul gust al receptorului reglează fluxul asociațiilor extraestetice, pentru a nu se periclita calitatea comunicării estetice. Dozajul corespunzător între elementele artistice şi cele extraartistice se realizează prin aportul unei atitudini estetice echilibrate.

În legătură cu procesul receptării estetice, Mikel Dufrenne arată, în *Fenomenologia experienței estetice*: "Foarte important este faptul că obiectul estetic câştigă în ființă prin pluralitatea interpretărilor care i se ataşează: el se îmbogățeşte pe măsură ce opera îşi găseşte un public mai numeros şi o semnificație mai adâncă. Totul se petrece ca şi cum obiectul estetic s-ar metamorfoza, ar creşte în densitate sau în adâncime, ca şi cum ceva din ființa sa însăşi s-ar fi transformat prin cultul căruia îi este obiect (…) S-ar putea spune astfel că publicul continuă să creeze opera adăugându-i sensul său".

Se poate spune de altfel că, dacă opera de artă poate deveni mereu alta, potrivit dimensiunilor individuale, istorice, sociale, psihice, naționale teoretice şi practice ale contemplatorului ei, înseamnă că ea însăşi nu se poate realiza ca operă de artă decât în măsura în care apare ca o exprimare de sine a comportamentului, ca o regăsire de către public a sinelui său artistic în opera de artă.

O valoare estetică nu se poate dezvălui individului uman decât în orizontul participării acestuia la universul de sentimente şi idei pe care această valoare îl adăposteşte, îl propune şi îl susține. Receptarea artistică presupune participarea vie, pasională a celui ce parcurge opera la universul de simboluri al acesteia, presupune o comunicare între conştiința originară a operei de artă privită ca valoare estetică şi conştiința individuală a publicului care, pe baza unui cod estetic şi cultural, descifrează semnificațiile operei de artă. Receptarea estetică este aşadar o regăsire de sine a publicului, prin contactul nemijlocit, nemediat cu valoarea estetică exprimată în operă.

Comunicarea estetică

Receptarea operei de artă devine posibilă numai pe baza unei relații de *comunicare* între artist şi contemplator. Interacțiunea creator - creație - public este, în acest sens, fundamentală. Noțiunea de public are semnificații multiple. În general, *publicul* desemnează totalitatea indivizilor care iau contact cu arta, într-un anumit timp şi spațiu, calitatea de public implicând o comunitate de receptori care au ca obiect comun captarea unui mesaj artistic.

La nivelul publicului, o coincidență de opinie e exclusă, chiar dacă se poate forma, la un moment dat, o tendință de apreciere majoritară. Normele estetice şi idealurile unei epoci sunt factorii de influențare a unei poziții critice, iar schimbarea lor în timp va avea drept consecință modificarea concepțiilor şi criteriilor de apreciere ale publicului.

Publicul nu este o entitate omogenă, statică, pentru că evoluția şi existența sa sunt în consens cu dezvoltarea artelor, fiind în acelaşi timp, stimulantul cel mai important al creației. Calitatea publicului, sensibilitatea şi spiritul său de discernământ, receptivitatea sa la nou şi capacitatea de recreare a operei de artă reprezintă criterii fundamentale de apreciere a fenomenului artistic.

Operația estetică a valorizării e dependentă şi de familiarizarea publicului cu un anumit limbaj artistic, presupunând o anumită perioadă de asimilare, mai ales în cazul acelor opere de o mare originalitate, novatoare în planul tehnicii artistice şi al expresiei. La început, orice operă se dezvăluie unui grup limitat de receptori; cu timpul, pe măsură ce opera de artă îşi va proba calitățile, ea va câştiga sufragiile marelui public.

Comunicarea artistică reprezintă, de fapt, o etapă în cadrul *procesului artistic,* proces care cuprinde: *creația, comunicarea, receptarea* şi aprecierea publicului. O caracteristică a artei, din punct de vedere informațional, este că ea reprezintă în totalitate o organizare estetică a unui fragment al realului. Organizarea estetică înseamnă un proces direcționat, având anumite laturi în interacțiune şi o anumită finalitate.

Procesul reflectării şi organizării artistice conține următoarele componente:
momentul contemplării, înțelegerii şi trăirii realității, al asimilării realului obiectiv în subiectivitatea eului creator şi al proiecției eului creator în universul explorat; selecția conştientă a informațiilor, realizarea unor imagini subiective, ideale, formarea unei anumite concepții, viziuni asupra obiectului respectiv; actul de sinteză, de construire a imaginii generalizate ca reprezentare de sens unică şi integrală; acesta este momentul de geneză a unei realități estetice, care este o realitate ideală, diferită de realitatea concretă prin structura ei internă.

Perceperea *mesajului,* a complexului de sensuri şi semnificații pe care creatorul le întruchipează în opera sa nu e posibilă decât atunci când se realizează o corespondență între *codul estetic* al creatorului şi cel al receptorului. Existența acestor corespondențe presupune stabilirea unui echilibru între *reprezentările* estetice aparținând celor doi factori ai comunicării. Referindu-se la această problemă deosebit de semnificativă, Abraham Moles arată, în studiul *Estetică, informație, programare* următoarele: “Există aşadar repertorii de semne şi coduri, atât

la emiţător, cât şi la receptor. O comunicare are loc atunci când codurile şi repertoriile ambilor corespondenţi sunt comune. Partea de identitate poate fi mai mare sau mai mică, ea poate şi lipsi total. Pentru domeniul artei, în special pentru cel al artei moderne, vom putea spune că repertoriul de semne al receptorului este mai mic decât cel al emiţătorului şi constă din alte semne. Aici stă, între altele, sarcina educaţiei artistice, aceea de a lărgi permanent stocul de semne al receptorului".

Dificultatea descifrării unui mesaj nu e atât o consecinţă exclusivă a *bogăţiei* sale semantice, cât un rezultat al gradului de noutate pe care acel mesaj îl încadrează. Se poate spune astfel, din perspectiva *esteticii informaţionale* că, de fapt, complexitatea mesajului depinde tocmai de repartiţia noului, a imprevizibilului în cadrul operei de artă. Astfel, creaţia artistică poate lua valori extreme: de la *originalitate perfectă* (când mesajul devine, din pricina noutăţii, absolut neinteligibil pentru receptor) şi până la *banalitatea perfectă* (care poate produce dezinteresul receptorului).

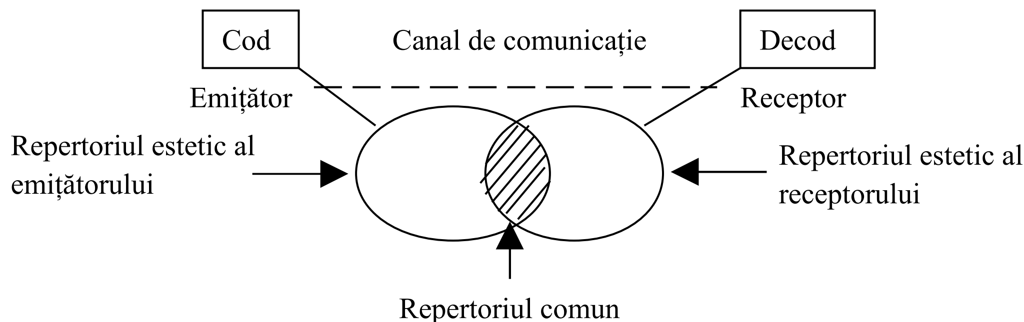
Adrian Marino, în cartea sa *Introducere în critica literară* observă, în acest sens, că "mesajul ar reprezenta atunci însăşi «forma» şi esenţa limbajului poetic, transmiţător nu numai al unui conţinut şi sens determinat, dar şi a unei cantităţi anumite de informaţie (…) Când există un surplus gratuit de mesaj, informaţia devine inutilă, redundantă sau inasimilabilă, capacitatea umană de a absorbi mesaje fiind limitată".

Unitatea de măsură pentru inteligibilitatea mesajului este *redundanţa.* Se poate afirma, cu deplin temei că, cu cât alegerea şi ordonarea elementelor unei lucrări sunt mai puţin previzibile, mai surprinzătoare, cu atât redundanţa scade. Prin absurd, redundanţa poate fi egală cu zero, în acest caz extrem şi ipotetic comunicarea artistică fiind imposibilă. Orice creator e pândit, astfel, de pericolul de a crea o operă care să depăşească puterea de receptare a publicului, opera ar avea drept consecinţă absenţa accesibilităţii.

Dimpotrivă, dacă acea creaţie nu va aduce nimic nou, redundenţa va fi maximă, iar contemplatorul nu va mai fi interesat de acea creaţie. Esteticianul german Max Bense, unul din promotorii esteticii informaţionale, a elaborat, în 1910, o schemă operaţională a comunicării. Conform schemei lui Bense, se poate observa că mesajul organizat în funcţie de repertoriul emiţătorului şi transmis prin intermediul unui canal de comunicaţie, este preluat şi decodat de receptor conform repertoriului său estetic format prin cultură artistică. Cele două repertorii mai coincid, intersecţia lor alcătuind un repertoriu comun.

Acest repertoriu comun oferă, de fapt, posibilitatea comprehensiunii mesajului respectiv. În aceste condiţii, pentru a se realiza comunicarea, creatorul trebuie să se supună unor reguli de construcţie, unor modalităţi de expresie care să permită accesul publicului la opera sa, respectând un anumit prag de inteligibilitate şi convenţie. La rândul său, receptorul are datoria să-şi lărgească mereu sfera receptoriului estetic, astfel încât, însuşirea semnificaţiilor difuzate să fie fructuoasă.

Schema lui Bense:



În anumite arte, ca teatrul, muzica, cinematografia, coregrafia, comunicarea estetică nu se poate realiza decât prin medierea unui *interpret,* care are menirea de a (re)prezenta opera de artă în fața publicului, astfel încât interpretul este, în acelaşi timp, receptor şi creator. El descoperă opera pentru sine, o analizează în detaliu, şi-o reprezintă, iar, pe de altă parte, substituindu-se artistului, elaborează şi dirijează fluxul de informație estetică spre consumatorul de artă, conform talentului şi intuiției sale artistice.

Analizând o punte de legătură între creator şi contemplator, interpretul reuşeşte să transforme opera din starea virtuală de *partitură* în ipostaza ei de realitate vie, dinamică, aşa cum o percepe receptorul. În cadrul epocii moderne, explozia informațională (prin mass media) a permis ca un număr tot mai mare de indivizi să ia contact cu un anumit mesaj.

S-a trecut, astfel, de la o receptare individuală sau de grup, la o receptare care angrenează mari colectivități, realizându-se în acest fel o "democratizare" a artei, în sensul difuziunii ei în rândurile unor categorii foarte largi de receptori. În unele situații, însă, creşterea cantitativă s-a realizat în detrimentul calității, producându-se o adevărată "industrializare" a artei, printr-o invazie a pseudovalorilor, a kitschului.

Aprecierea operei de artă

Aprecierea estetică este, înainte de toate, o atitudine valorizatoare, prezentă fie în creație, fie în fața operei de artă sau a valențelor estetice ale naturii şi societății. Chiar atunci când se exprimă ca o opțiune estetică primară (de tipul "îmi place", "nu-mi place"), din domeniul oricărei aprecieri estetice nu lipseşte judecata critică. Această judecată critică se realizează pe baza unor criterii de apreciere cu un caracter general sau individual, având rolul de a facilita adoptarea unei poziții față de anumite creații artistice sau față de autorii ei, față de o anumită orientare sau curent estetic. Astfel, operația valorizării vizează un ansamblu de direcții, de la

aprecierea calităților unei opere şi compararea acesteia cu alte creații, până la includerea într-un sistem de ierarhizare vast, cumulând opere şi autori din epoci şi orientări estetice diverse.

Un rol important în procesul aprecierii operei de artă îl are *accesibilitatea,* fiindcă, pentru a se desfăşura în condiții optime, acțiunea de valorizare depinde de modul în care receptorul circumscrie, înțelege şi interpretează opera de artă.

Capacitatea de evaluare este, aşadar, determinată şi de gradul de accesibilitate al operei; o operă e accesibilă atunci când poate fi descifrată şi apreciată cu relativă uşurință de către un public având un nivel cultural mediu. În acest fel, accesibilitatea mai trebuie considerată ca o componentă intrinsecă, exclusivă a operei, ci, ca rezultantă a unei relații dintre potențialul semantic al creației artistice şi repertoriul cultural-artistic al celor care o receptează.

Orice operă artistică are, însă, cum remarca semioticianul şi esteticianul italian Umberto Eco, un caracter "deschis", un plurisemantism fecund care permite realizarea unor interpretări multiple, diferite ale aceloraşi opere. Această deschidere simbolică a oricărei opere de artă se datorează, în primul rând, ambiguității sale semantice, bogăției de sensuri pe care opera le încifrează.

Iată de ce, în *Opera deschisă* Umberto Eco aprecia că: "o operă de artă, formă închegată şi închisă în perfecțiunea sa de organism perfect dimensionat, este în acelaşi timp deschisă, oferind posibilitatea de a fi interpretată în mai multe feluri, fără ca singularitatea ei cu neputință de reprodus să fie prin aceasta lezată. Orice consum este, astfel, o interpretare şi o execuție întrucât în orice apreciere opera trăieşte într-o perspectivă originală".

Gradul de accesibilitate este, astfel, dependent în egală măsură atât de repertoriul estetic al publicului, cât şi de încifrarea specifică fiecărei opere, astfel încât pentru a atinge acest deziderat, al accesibilității, e necesar efortul comun al ambilor factori fundamentali ai comunicării: *emițător* şi *receptor.*

În acest sens, creatorul trebuie să evite utilizarea unor forme, formule şi structuri sofisticate, a unor sensuri ascunse, obscure, care ar îngreuna în mod nejustificat receptarea. Desigur, aceasta nu înseamnă că un creator trebuie să facă compromisuri cu gustul public contemporan în direcția facilității. Pe de altă parte, receptorul nu trebuie să fie pasiv, comod, pentru că accesibilitatea nu e deloc sinonimă cu lipsa de efort, dimpotrivă.

Nu toate artele sunt la fel de accesibile; se poate astfel considera că teatrul, cinematograful, literatura sunt mai uşor de receptat decât muzica sau pictura care, prin însăşi materia pe care o folosesc sunt mai dificile. De altfel, chiar în cadrul literaturii se poate remarca un grad mai ridicat de accesibilitate al prozei în raport cu poezia.

Se poate aşadar afirma că accesibilitatea variază pe de o parte în raport cu limbajul fiecărei arte iar, pe de alta, în funcție de particularitățile unor genuri artistice. Accesibilitatea nu depinde însă doar de caracterul mai abstract, mai încifrat al unor arte sau genuri literar- artistice, ci de modul în care contemplatorul este familiarizat cu aceste modalități de expresie. În măsura în care este asimilat sub raport morfologic şi sintactic, un limbaj artistic devine accesibil, receptorul dobândind astfel expresia artistică necesară înțelegerii şi valorizării unui mesaj artistic.

Iată de ce, din perspectiva receptorului accesibilitatea unei opere artistice e mai ales o chestiune de cultură şi educaţie estetică. În determinarea capacităţii publicului de a clarifica sensurile unei opere, un rol important revine perspectivei *diacronice,* factorului temporal, istorist. Datorită *mutaţiei valorilor estetice,* acestea sunt percepute nu doar din perspectiva timpului care le-a generat, ci şi din perspectiva *timpului receptării.*

Spre exemplu, unele creaţii considerate în epoca în care au fost elaborate inabordabile, ermetice, au devenit pentru epoca modernă facile, chiar desuete; acest fenomen se datorează faptului că, prin uzaj, prin folosire îndelungată, anumite structuri artistice îşi pierd forţa de şoc, puterea de a impresiona prin noutatea lor, devin convenţionale. Se poate afirma, în acest sens, că o operă de artă îşi menţine interesul estetic, capacitatea de a impresiona cititorul numai în măsura în care conţinutul şi forma sa sunt originale deopotrivă.

Judecăţile estetice

Pe baza accesibilităţii operei, receptorul trece la aprecierea creaţiei artistice, utilizând o serie de judecăţi estetice. Immanuel Kant distingea două categorii de judecăţi: *judecăţi de gust* şi *judecăţi de valoare.*

Judecata de gust se caracterizează prin suportul ei profund subiectiv, care derivă din reacţia aproape reflexă care este gustul. Deşi se caracterizează printr-o spontaneitate sporită, totuşi *judecata de gust* nu exclude o acţiune de valorizare, cu menţiunea că ea reprezintă doar prima treaptă în efectuarea actului de apreciere, constituând o formă incipientă şi sumară a judecăţii estetice.

Fără să fie profundă sau total motivată, judecata de gust nu se află totuşi sub semnul arbitrarului, al preferinţei inexplicabile căci, aşa cum afirma Tudor Vianu, ea "este pătrunsă de valori raţionale şi raţionabile, corespunzătoare structurilor raţionale ale operei răsfrântă în operaţiile gustului. Raţionalitatea implicită şi învăluită în impresiile gustului face posibile toate acele judecăţi asupra artei pe care analiza le semnalează în decursul procesului de receptare". În concluzie, *judecăţile de gust* exprimă o opţiune estetică nefondată teoretic, în stare genuină, oarecum, declanşată subit de o stare estetică şi având o coloratură subiectivă pronunţată.

Spre deosebire de judecata de gust, *judecata de valoare* pretinde o mult mai mare rigoare logică şi un plus de obiectivitate. Fiind un tip de evaluare superioară, formulată la nivelul conştiinţei estetice, judecata de valoare se bazează pe gustul şi idealul estetic. Ea ne apare ca un instrument de analiză şi interpretare a operei artistice, indispensabil pentru orice încercare de valorizare, instrument specific unei receptări evoluate. Judecata de valoare e utilizată în demersurile criticii de specialitate prin faptul că ea implică interpretarea, ierarhizarea, explicarea argumentată a unei poziţii cu privire la operă, constituind cel mai adecvat, cel mai eficient şi cel mai subtil mijloc de investigaţie şi apreciere a operei de artă.

Judecăților de valoare pot fi clasificate în felul următor:
judecățile de valorizare, care desemneze apartenența sau nonapartenența unei anumite opere la sfera valorilor estetice;
judecățile de analogie, care sunt generate prin compararea, din punct de vedere formal şi expresiv, a două creații artistice/ literare de referință;
judecățile de ierarhizare, care apar atunci când compararea vizează două opere care au nivele de împlinire artistică distincte, diferite;
judecățile de motivație, prin intermediul cărora se argumentează valoarea unei opere. Alte tipuri de judecăți de valoare ar fi: judecăți de compensație, de caracterizare estetică etc.

Trebuie precizat că intelectualizarea procesului de receptare prin efectuarea unor judecăți de valoare nu are drept consecință o diminuare a participării afective. Dimpotrivă, se poate spune că creşterea capacității contemplatorului de a asimila o operă de artă în plan intelectual, noțional, de a o include într-o ierarhie de valori asigură o mai bună înțelegere şi cunoaştere a ei şi o posibilitate în plus de a-şi descoperi valențele sensibile.

De altfel, se ştie că în cadrul relației culturale *autor – public,* arta apare ca o formă a cunoaşterii sociale, după cum în cadrul relațiilor sale artistice cu publicul arta se înfățişează ca o formă a conştiinței de sine a fiecărui individ, poziția artistică presupunând participarea vie, pasională, dinamică a celui ce parcurge opera, universul de simboluri al acesteia.

Criterii de apreciere artistică

Judecata de valoare presupune existența unor principii care să stea la baza oricărui act de apreciere artistică. Pentru a fi funcționale şi operante, criteriile de apreciere trebuie să fie adecvate pe de o parte la fizionomia distinctă a fiecărei creații, avându-se în vedere apartenența acesteia la o epocă, la un curent literar, la normele stilistice ale unui timp, dar, pe de altă parte, ele trebuie să fie în acord cu direcțiile estetice şi cele social–istorice ale momentului când se produce valorizarea. Iată de ce aceste criterii au o valabilitate şi stabilitate relativă, ele cunoscând prefaceri şi revizuiri de la o epocă la alta.

Din perspectiva *conținutului ideatic* al unei opere pot fi semnalate următoarele criterii: idealitatea, profunzimea filosofică, apartenența la anumite tipuri fundamentale de idei estetice. Valorizarea *la nivel formal* vizează, apoi, caracterul de structură obținut printr-un act de compoziție, acuratețea tehnică, armonia întregului, noutatea în planul constructiv artistic, puritatea stilistică, expresivitatea, sugestivitatea estetică.

Un punct important în aprecierii operei artistice e acela al *unității organice a ansamblului*; aceasta se referă la modul de asociere a elementelor componente ale creației, cât şi la fuziunea dintre conținut şi formă. Alte criterii mai sunt: originalitatea, comunicativitatea şi reprezentativitatea, acestea referindu-se la situarea sistemică a lucrării, în timp ce caracterul național şi popular şi universalitatea au rolul de a plasa creația într-un context cultural–istoric amplu.

Trebuie precizat însă că, folosindu-se aceste criterii prezentate, nu se asigură de la sine o apreciere justă şi obiectivă a unei lucrări, pentru că aceste criterii nu sunt nimic altceva decât o serie de instrumente teoretice de sondare a operei şi nu girul exclusiv care garantează succesul evaluării critice; iată de ce, aceste criterii trebuie utilizate corect, în funcție de fizionomia particulară a fiecărei creații artistice în parte.

În acest sens, se poate afirma că operația de valorizare presupune interpretarea criteriilor, prin efectuarea unor judecăți estetice care au o foarte pregnantă coloratură obiectivă. Un rol important în aprecierea operei de artă îi revine *criticii de artă.* Critica reprezintă o disciplină specializată în analiza şi comentarea valorii artistice, în relevarea unor direcții şi tendințe specifice evoluției artelor şi în precizarea locului şi rolului acestora în societate.

Constituită dintr-un ansamblu coerent, sistematic de judecăți de evaluare, principii, sisteme de criterii şi teorii, critica poate fi considerată o *ştiință* despre artă. Într-o primă formă a ei, datorită efortului de rigoare şi obiectivitate, actul critic oferă impresia unei anumite depersonalizări a sensibilității proprii, în procesul receptării operei actul critic încercând să ofere, în limbajul unor concepte cât mai adecvate o caracterizare a operei pe care o analizează.

Trebuie observat că judecata critică depăşeşte momentul potrivit, al coincidenței sau “identificării” cu opera, şi printr-o mişcare firească a degajării de operă, întreprinde o operație de clasificare şi caracterizare, însă acest act al caracterizării, al detectării şi individualizării sensurilor esențiale ale operei nu apare ca un act neutru, impersonal, de o totală obiectivitate, ci angajează în mod necesar întreaga personalitate a criticului.

În lucrarea sa *Critică, estetică, filosofie* N. Tertulian arată: “Critica îşi poate găsi autenticul ei punct de sprijin în reflectarea esteticianului asupra raportului dintre subiectivitatea particulară şi subiectivitatea estetică a artistului (raporturi în acelaşi timp de identitate şi nonidentitate), în analiza funcției evocative a operei de artă prin comparație cu funcțiile practice sau teoretice ale celorlalte forme de conştiință (gândire cotidiană, atitudine etică, gândire ştiințifică sau filosofică), în definirea, cu instrumentul categoriilor filosofiei a funcției specifice pe care o are arta în constelația întregii vieți spirituale”.

Critica este, aşa cum o indică şi etimologia ei, o judecată discriminatorie, o operație de separare a valorilor, pe baza unor criterii, principii şi concepte estetice, filosofice şi critice. De altfel, Radu Bogdan observă (în volumul *Reverii lucide,* Meridiane, 1972) că “critica de artă constituie ca mod de expresie un gen literar şi genul acesta cunoaşte, când se împlineşte pe sine, când îşi respectă profilul specific, o perpetuă îmbinare a rigorilor ştiinței cu fantezia creatoare, a rațiunii dotată cu intuiția sensibilă, aş putea spune chiar, mai degrabă, o continuă pendulare între domeniul măsurilor exacte şi cel al enunțărilor sugestive, de numai aproximativă sau chiar nulă rigoare demonstrativă, totuşi nu mai puțin revelatoare de adevăr”.

După cum se ştie, critica a evoluat de-a lungul timpului, transformându-se, dintr-un tip de apreciere descriptivă şi constatativă, într-o formă superioară de valorizare a calităților morfologice ale operei, realizând astfel saltul calitativ care desparte impresia izolată şi empirică de judecata riguroasă.

Înnoindu-şi mereu metodologiile şi adaptându-le specificului obiectului estetic, critica de artă şi-a diversificat funcționalitatea şi aria de acțiune şi prin interferența cu alte discipline

(estetica, filosofia, sociologia, psihologia, istoria artei), ca şi printr-o continuă confruntare cu propriile ei programe teoretice.

Ca atare, actul critic este, în primul rând, un mod calificat de receptare care, prin acuitatea observației, prin capacitatea de analiză şi prin rigoare poate să obțină aprecieri juste, totalizatoare, precum şi o interpretare obiectivă a operei.

Referindu-se la acest aspect, G.Călinescu scria: "Simțul critic este forma propriei noastre facultăți creatoare, sub unghiul căruia primim şi valorificăm numai ceea ce ni se prezintă ca urmând normele de creație ale spiritului nostru. A înțelege înseamnă a recunoaşte că, dacă am fi executat noi opera, am fi urmat norma însăşi a artistului. De aici acel sentiment că autorul ne-a exprimat parcă propriul nostru gând, de aici comunitatea de simțire între autor şi critic".

Critica de artă s-a dezvoltat după perioada Renaşterii şi mai ales din secolul al XVIII-lea. În acelaşi timp, se poate afirma că critica de artă a evoluat de la judecata izolată a aspectelor operei, la o atitudine complexă, de interpretare, valorizare şi comentare.

Astfel, judecata critică a devenit treptat, realizarea unei *lecturi* specializate şi a unei trăiri esențializate, comunicate sub forma unei generalizări integratoare elemente care dovedesc, pe de o parte, caracterul sistemic al operei şi, pe de altă parte, capacitatea de comprehensiune a criticii.
Valabilitatea operei de artă, ca şi norma ideală exprimată de manifestările mai largi ale artei au influențat descoperirea de către *critica de artă* a propriului spațiu de manifestare şi au determinat circumscrierea unei idealități pentru sine, cu o expresie proprie, apropiind discursul critic de posibilitatea constituirii lui într-o artă autonomă

Programele teoretice într-o continuă schimbare, ca şi concepția criticilor despre rolul criticii de artă atestă eforturile acesteia de specializare şi autodeterminare, ca şi încadrarea ei mereu actualizată alături de alte discipline teoretice (estetica, teoria artei, istoria artei) ca formă constituită de cunoaştere a artei şi ca unul din factorii esențiali ai epistemei unei anumite epoci culturale.

Formele mereu înnoite pe care critica de artă le-a căpătat în dezvoltarea ei istorică (critica participativă, istorică, impresionistă, estetică, formalistă, filologică, lingvistică, stilistică, sociologică, psihologică etc.) confirmă posibilitățile sporite de refacere şi dezvoltare a metodologiei ei, ca şi strânsa ei colaborare cu alte ştiințe, ca şi circumscrierea domeniului artei din perspectiva diferitelor doctrine filosofice.

În demonstrația critică discursul trebuie adecvat la un anumit sistem conceptual, formularea judecăților critice trebuind întotdeauna să țină cont de realitatea "concretă" a operei. Critica de artă, privită în acțiunea sincronă cu celelalte discipline umaniste, se prezintă ca o ştiință ce rezolvă în mod autonom determinarea operei de artă. Critica de artă se afirmă astfel atât ca un factor stimulator pentru dezvoltarea artei, cât şi ca participare continuă la fundamentul şi dezvoltarea conştiinței estetice. Complexitatea discursului critic, ca şi limpezimea formulărilor sale au un rol important în evidențierea valorilor şi a disocierii valorii de non-valoare.

Educația estetică

Elementele componente ale unei *atitudini estetice* adecvate în fața artei (preferința, plăcerea, interesul, gustul şi idealul estetic) nu apar în mod spontan. Ele se pot însă orienta şi desăvârşi în scopul descifrării semnificațiilor majore ale operelor de artă. Nu este deloc o noutate că opera de artă pretinde din partea receptorului o adeziune totală, pentru că procesul de creație se încheie cu adevărat abia în actul valorizării, al integrării mesajului într-un sistem de referințe şi de valori proprii pentru fiecare individ în parte, în momentul în care receptorul recreează opera prin intermediul propriei sale sensibilități.

Demersul educației estetice are ca obiectiv major asimilarea estetică adecvată a întregii realități materiale şi spirituale şi nu se limitează doar la a stimula şi a întreține "tendințele estetice şi artistice din personalitatea individului prin exercițiu activ şi aplicație directă în observația, producerea şi interpretarea operei de artă" (Th. Munro). Subiectul receptor este solicitat în procesul educației estetice din diferite perspective.

Astfel, se poate face o distincție netă între *planul formativ* şi cel *informativ* al educației estetice, cu observația că aceste două planuri interferează, se condiționează reciproc în definirea unei personalități umane capabilă să recepteze în mod adecvat mesajul estetic. *Educația estetică* debutează în plan formativ cu specializarea simțurilor umane, cu mobilizarea şi desăvârşirea percepției, a disponibilităților şi trăirilor estetice.

Calitatea contactului pe cale perceptivă cu realitatea estetică are o importanță foarte mare, ea fiind considerată ca etapă declanşatoare a unui amplu proces asociativ în care *imaginea* are un rol esențial. La acest nivel perceptiv, educația estetică îşi propune formarea unei *atitudini* perceptive creatoare.

Ființa umană circumscrie în personalitatea sa datele esențiale, fizice şi psihice ale emoției şi simțului estetic. Aceste date, ce pot fi considerate virtualități psihofizice ale atitudinii estetice, se transformă în deprinderi de percepție adecvate doar în cadrul unui proces educațional bine orientat. Trebuie observat însă că senzorialitatea estetică nu este pasivă, ea desăvârşindu-se într-un anumit context social şi cultural şi organizându-şi şi legile în conformitate cu anumite modele spirituale determinate, tradiționale sau moderne.

Percepția estetică trebuie orientată, de asemenea, spre asimilarea într-un mod specific a produselor artificiale ale activității umane care reflectă o anumită realitate materială sau spirituală în comparație cu produsele naturale, al căror statut le atestă ca aparținând realității obiective existente în afara conştiinței subiectului.

Cercetările de psihologie socială au stabilit, pe de altă parte, existența unui anumit *prag perceptiv* cu determinări individuale şi social istorice; în acest sens, s-a putut constata că anumiți subiecți receptori care sunt adaptați la un anumit sistem de cultură se află la un moment dat într-un impas perceptiv, modelele tradiționale transformându-se în prejudecăți. Demersul formativ se orientează, în acest caz, cu necesitate spre readaptarea receptorului, pregătindu-l în vederea

asimilării unor mesaje artistice noi. În această etapă, contextul social, istoric şi cultural oferă premisele pe care se sprijină activitatea creatoare.

În virtutea conceptului de educaţie estetică, receptorul de artă trebuie să fie în aşa fel îndrumat încât să perceapă complexitatea mesajului şi nu aparenţa imediată, materială, concretă a obiectului estetic. Modificările care survin în procesul educaţional au în vedere obţinerea unor noi modele de receptare a operei artistice, fiind precizate de transformările limbajelor estetice. *Educaţia afectivităţii*, componentă esenţială a fondului *aperceptiv* caracteristic pentru fiinţa umană, condiţionează receptarea plenară a mesajelor, alături de senzorialitatea estetică adecvată. În acest fel, se poate considera că tendinţele emotive, sentimentele pot fi orientate şi educate în vederea integrării lor în spaţiul *atitudinii* perceptive creatoare.

Judecata estetică, obiectiv esenţial şi ultim al procesului de valorizare, implică şi o activitate educativă în planul informaţiei. Aşadar, formarea atitudinii perceptive creatoare trebuie să fie urmată şi consolidată de învăţarea receptării competente a limbajului artistic, a semnificaţiilor ideatice, precum şi de alcătuire a unei ierarhii valorice. În acest sens, Mihail Ralea observa că oamenii "lipsiţi de cultură estetică, deci aceia care nu cunosc specificul trăirii estetice, sunt înclinaţi a se lăsa confundaţi cu subiectul operei şi au sentimentul că trăiesc aievea conţinutul ei".

Trebuie specificat că acumularea de experienţă estetică se realizează treptat, în timp, în cadrul instruirii sistematice în istoria şi teoria artei. Educaţia estetică informativă cuprinde, de asemenea, iniţierea în specificitatea limbajelor artistice, în particularităţile modalităţilor de expresie, familiarizate cu noile criterii şi convenţii, integrate prin selectarea acelor valori viabile, autentice, dar educaţia estetică vizează, în mod necesar, şi lărgirea repertoriului de semne al receptorului. Desigur, cele două planuri ale educaţiei estetice (cel *formativ* şi cel *informativ*) se află într-o relaţie de interferenţă.

Educaţia estetică apare astfel ca o necesitate obiectivă atât în formarea subiectului receptor, cât şi în aceea a creatorilor care altfel îşi amplifică experienţa estetică, descoperind ceea ce este general-uman şi specific în valorile tradiţionale pentru a-şi afirma potenţialul creator în modelul cel mai adecvat. În domeniul modalităţilor şi căilor de educaţie estetică, un factor extrem de important este *contactul direct* cu opera de artă.

Receptarea directă a operelor valoroase ale trecutului sau prezentului necesită un efort receptiv individual, un dialog fecund cu opera de artă, dialog ce generează stările de spirit unitare şi expresive.

Opera de artă e cea care solicită întreaga participare (afectivă, perceptivă, intelectuală) a receptorului la actul valorizării, îi stimulează acţiunile, dezvăluindu-i natura umană în toată profunzimea ei. În paralel cu receptarea directă, nemediată a mesajelor artistice, mijloacele de comunicare în masă au un loc bine definit în procesul educaţiei estetice, contribuind la "democratizarea" valorilor artistice.

În cadrul mass-mediei, fluxul specific al comunicării are un caracter complex, îndeplinind concomitent un rol formativ, informativ şi stimulator, fiind orientat cu anticipaţie către o selecţie prestabilită a valorilor şi mesajelor. Cu toate acestea, proliferarea *imaginii* în dauna cuvântului are şi unele consecinţe negative, cum ar fi accentuarea tendinţei omului modern

spre pasivitate în receptarea esteticii, datorat şi procesului de standardizare, de uniformizare a gusturilor.

Contactul cu opera de artă îşi diversifică valenţele, se nuanţează prin aspectul informativ-formativ al mass-mediei, la care se adaugă comentariul critic specializat. Contribuţia *criticii de artă* la educarea publicului are un caracter specific, plasează valorile artistice într-o ierarhie stabilă prin confruntarea cu un ansamblu de criterii ferme, riguroase, propune principii şi norme pentru descifrarea noilor valori, explică sensul convenţiilor stilistice şi de limbaj, creează un climat favorabil receptării, delimitând universul propriu fiecărui gen artistic.

Procesul educaţional e favorizat şi de *densitatea estetică a ambianţei cotidiene.* Educaţia estetică, necesară încă de la vârsta copilăriei, se intensifică în adolescenţă, vârsta modelării şi a asimilării modelelor de viaţă şi cultură, continuându-se în perioada maturităţii. Pentru aceste etape o importanţă deosebită o au *şcoala* şi *instituţiile artistice,* care au datoria de a organiza un proces educaţional continuu, proces în care contactul direct cu valorile estetice este orientat riguros şi metodic. În concluzie, educaţia estetică, cu planurile şi modalităţile sale multiple de concretizare are ca obiectiv major formarea *gustului* şi a *idealului* estetic.

Artă şi cunoaştere

Arta ni se prezintă, înainte de toate, şi ca o arhivă istorică, în procesul de cristalizare, de fixare şi de transmitere a cunoştinţelor acumulate de omenire, în condiţiile istorice ale unei ştiinţe nedezvoltate, când, alături de religie, artă îşi aduce contribuţia la explicarea necunoscutului.

Arta mai contribuie în mod propriu la lărgirea sferei "cunoscutului", prin actul de trăire a realităţii. Chiar dacă obiectul pe care ni-l supune atenţiei nu e propria sa descoperire, cunoaşterea lui prin intermediul emoţiei artistice catalizează în subiectul receptor o atitudine personală, subiectivă faţă de obiect, atitudine care contribuie la îmbogăţirea imaginii însăşi.

Aspectul specific prin care arta îmbogăţeşte umanitatea cu noi experienţe cognitive e pus în evidenţă şi de acea transparenţă a operei care lasă să se întrevadă semnificaţia umană inclusă în actul de creaţie artistică. E vorba despre efortul artei de a pătrunde în acea zonă profundă a sensibilităţii umane prezentă în fiecare fiinţă umană, zonă de care devenim conştienţi doar în momentul în care întregul nostru potenţial aperceptiv este pus în evidenţă prin actul de creaţie sau prin contactul cu opera de artă.

Se creează, astfel, un spaţiu metafizic cu coordonate axiologice, care poate fi denumit *spaţiul cunoaşterii artistice.* În identificarea acestei realităţi umane profunde, arta îndeplineşte funcţia unei "metafore gnoseologice şi epistemologice", a cărui modalitate specifică e reprezentată de tensiunea dialectică dintre semnificant şi semnificat, de distanţa dintre materialitatea operei şi idealitatea mesajului ei uman, dintre prezentat şi reprezentat. Arta reprezintă un sistem modelator de gradul II, în sensul că ea este analogul obiectului cunoaşterii, tradus în imagini artistice.

Vorbind de cunoaşterea prin artă se are în vedere nu actul creației ca atare, ci receptarea operei finite, atât de către artist, cât şi de public. Nu există, în procesul cunoaşterii artistice, două momente, două planuri diferite: cel al artistului şi cel al receptorului. Aceasta deoarece artistul dobândeşte preaplinul de cunoaştere artistică tot prin intermediul operei, la fel ca şi publicul, pentru că abia în opera realizată el îşi obiectivează, fixează şi concretizează trăirile, impresiile şi intuițiile.

Artistul fixează şi clarifică în operă viziunea unei realități pe care o avemcu toții mai mult sau mai puțin confuz, dar pe care nu toți o conştientizăm şi pe care nu avem mijloace adecvate de a o obiectiva şi comunica. În actul receptării are loc, astfel, o fuziune între conştiința creatorului şi cea a receptorului, identificare ce dă măsura operei respective. Ea exprimă ceea ce creatorul a cunoscut ca om şi a comunicat, prin operă, ca artist.

Aportul operei la cunoaştere poate fi pus în lumină pe mai multe planuri, atât din punct de vedere al evoluției istorice, cât şi din cel al specificității sale. Se poate distinge, astfel, *planul cunoaşterii nespecifice,* în sensul că ele nu aparțin unui domeniu specific, identificabil doar cu modalitățile artei, vehiculate de informația semantică, adică materialul folosit (istoric, social, biografic, material alcătuit din date cristalizate anterior de ştiință sau de expresia cotidiană şi preexistente operei de artă.

Al *doilea plan* e planul *cunoştințelor specifice* obținute şi transmise pe căi proprii cunoaşterii artistice. Încă din secolul XVIII-lea, Baumgarten a definit estetica drept "ştiința cunoaşterii sensibile", făcând o netă distincție între cunoaşterea artistică şi cea ştiințifică. Spre deosebire de logică, estetica are de cercetat un tip de cunoaştere în care rolul preponderent îi revine sensibilității şi afectivității. Această cunoaştere indistinctă (în opoziție cu cea clară şi distinctivă a demersului rațional) e datorată capacității artei de a exprima adevăruri imediate prin simboluri adresate nemijlocit sensibilității.

Se ştie că Benedetto Croce a afirmat şi el autonomia şi specificitatea gnoseologică a artei în raport cu celelalte forme ale spiritului. Pe acest plan, cunoaşterea artistică se distinge atât printr-un obiect *propriu,* cât şi printr-o modalitate proprie, prin care artistul reuşeşte să dobândească informații despre acea zonă a realității şi să ni le transmită prin intermediul operei. În ceea ce priveşte obiectul cunoaşterii, el este circumscris de investigarea eului profund şi a reacțiilor acestuia față de realitate.

Afirmarea valorii cognitive a artei este intrinsec legată de considerarea limbajului artistic şi a operei ca mijloc specific de comunicare interumană. Plasarea obiectului de artă în planul imanenței lui estetice, existente *în* şi *pentru* sine, indiferent la orice semnificație, şi care nu comunică nimic altceva decât prezența sa fizică (precum în Noul roman şi film francez) transformă opera de artă dintr-o mărturie, dintr-o experiență cognitivă, într-o transcriere a unor simple forme tautologice.

Prin reducerea *semnificatului* la *semnificant,* opera de artă e coborâtă la stadiul unui *obiect opac,* lipsit de acea transparență ce îngăduie să se vadă semnificația umană inclusă în actul creației artistice. De-a lungul istoriei esteticii s-au conturat două poziții importante în legătură cu acest concept; unii gânditori (Schelling, Hegel) au negat caracterul specific al acestui tip de

cunoaştere, punând semnul egalităţii între artă şi filosofie sau artă şi ştiinţă. Alţi cercetători (Schopenhauer, Nietzsche) au absolutizat şi exacerbat modalităţile cunoaşterii artistice.

O componentă importantă a cunoaşterii artistice e *emoţia estetică;* ea este o expresie a afectivităţii transmise gândirii operaţionale a creatorului sub aspectul unei semnificaţii integrate în forma artistică. Esenţa artistică, alături de admiraţia de tentă morală şi de satisfacţia intelectuală ne apare drept una dintre manifestările fundamentale ale vieţii omului, devenind totodată element de valorizare a activităţii şi dezvoltării individului, cât şi a umanului, conceput în "actualitatea" şi istoricitate lui. Faţă de emoţiile de bază, în cadrul cărora corelarea stimulilor şi a expresiei este imediată, pentru că în emoţiile estetice stimulul senzorial nu mai transpare decât dintr-o reprezentare ficţională.

Teoriile mai noi caută să stabilească contribuţia emoţiei estetice la constituirea judecăţilor estetice sau la delimitarea caracterului sensibil al obiectului estetic. În acest context, emoţia estetică este ea însăşi un principiu organizator, de unificare a sensibilului, dezvăluind sensul obiectului şi al trăirii estetice.

Mikel Dufrenne pune accent pe "caracterul gânditor" al emoţiei estetice; aceasta devine un factor important în depăşirea *cantitativului (*prezenţa sensibilului ce atestă realitatea obiectivului) în *calitativ (*plenitudinea sensibilului care atestă frumosul obiectului). Emoţia estetică fundamentează şi exprimă sensibilitatea estetică, oferind subiectului receptor datele constitutive ale reflecţiei estetice, sub forma tendinţei organizatoare, fără transpoziţii discursive a datelor obiectului într-o esenţă sensibilă.

Pentru a se concretiza, emoţia artistică are nevoie de aportul *expresiei artistice,* care este o unitate sintetică a manifestărilor exterioare ale gândirii şi sentimentelor prin intermediul cuvintelor, culorilor, gesturilor, liniilor şi sunetelor. Reprezentând exprimarea figurată, prin intermediul imaginilor artistice, a unui sentiment sau a unei idei, expresia artistică este realizată în material sensibil, cu virtuţi semnificative pe planul comunicării dintre artist şi spectator, a unui conţinut transfigurat în actul creaţiei.

De o mare varietate, caracterizându-se prin specificitate în diferite domenii artistice, expresia artistică poate fi aptă desfăşurării procesuale, poate implica tensiunea conflictuală sau poate impune existenţa simultaneităţii. Calitatea expresiei artistice de a reflecta un fapt de conştiinţă, realizându-se în elementele materiale, ca o componentă a unui limbaj specific se conjugă cu faptul de a fi destinată percepţiei sensibile.

Emoţia artistică reflectă esenţa realităţii altfel decât expresia ştiinţifică, elementele sale cognitive avându-şi sursele în însuşirea practică a realităţii, dar urmând a căpăta un contur definit într-o formă spiritual-sensibilă. În interiorul specificităţii sale, emoţia artistică tinde să reflecte esenţa realităţii, comportă valoare de generalizare umană şi de comunicare, constituind un element nu numai al limbajului artistic, ci şi al limbajului uman în general.